

Борис Георгиевич Реизов
ФРАНЦУЗСКИЙ ИСТОРИЧЕСКИЙ РОМАН
В ЭПОХУ РОМАНТИЗМА

Л.: государственное издательство художественной литературы. 1958. 568 с.

Веб-публикация: Vive Liberta, 2011

Ссылки на материалы к теме:

Б.Реизов. Французская романтическая историография. 1815-1830 (Л.: изд-во ЛГУ. 1956)
<http://www.diary.ru/~vive-liberta/p110912249.htm>

Б.Реизов. Спор о драме в период Первой империи (Л.: изд-во ЛГУ. 1962)
<http://www.diary.ru/~vive-liberta/p143513936.htm>

Н.Кареев. Французская революция в историческом романе (Пг.: книгоизд-во "Сеятель" Е.В.Высоцкого. 1923)

<http://www.diary.ru/~vive-liberta/p73215466.htm>

А.Чегодаев. "Наследники мятежной вольности". Пути художественного творчества от Великой французской революции до середины девятнадцатого столетия (М.: Искусство. 1989)

<http://www.diary.ru/~vive-liberta/p148115090.htm>

материалы, посвященные

Гюго <http://vive-liberta.narod.ru/ref/ref3.htm#hugo>

Шатобриана <http://vive-liberta.narod.ru/ref/ref2.htm#chatbr>

Виньи <http://vive-liberta.narod.ru/ref/ref4.htm#vigny>

ОГЛАВЛЕНИЕ

От автора

Глава первая. Шатобриан. «Мученики»

Глава вторая. Проблема исторического романа во французской критике 1820-х годов

Глава третья. Виньи. «Сен-Мар»

Глава четвертая. Бальзак. «Шуаны»

Глава пятая. Мериме. «Хроника времен Карла IX»

Глава шестая. Гюго

I. «Ган Исландец» и «Бюг Жаргаль»

II. «Собор Парижской богоматери»

Заключение

ОТ АВТОРА

Исторический роман, как художественное повествование о более или менее отдаленном прошлом, существовал во французской литературе в течение многих веков, меняясь вместе с эпохами и принимая весьма различные формы. В 1820-е годы он оказался особенно актуальным: он стал выполнять важную общественную функцию и разрешал вопросы, имевшие первостепенное политическое и философское значение. Это было явление новое, настолько отличающееся от исторического романа предшествующего периода, что его можно рассматривать как особый жанр, определенный

специфическими условиями и задачами времени. Ему отдали дань крупнейшие писатели эпохи — Альфред де Виньи, Бальзак, Мериме, Виктор Гюго и многие другие.

Период интенсивного развития исторического романа продолжался недолго, едва лишь одно десятилетие. Французский романтизм со своей особой поэтикой, противопоставленной поэтике классицизма, возник только с началом Реставрации, и исторический роман вскоре стал ведущим жанром этого направления. Июльская революция положила предел его гегемонии. Острая общественная борьба выдвинула новые проблемы, которые не могли получить своего разрешения в жанре исторического романа. Конечно, и после 1830 года выходили десятки и сотни исторических романов, однако задачи и функции этого жанра оказались совсем иными, а ведущую роль стал играть роман из современной жизни. Мы ограничили наше изложение эпохой Реставрации.

Возникновению нового жанра во французской литературе предшествовало множество явлений, которые в известной мере подготовили ему путь. Одним из таких явлений и крупным событием первой четверти века была поэма Шатобриана «Мученики» — классическая эпопея, которая вскоре после своего появления стала функционировать как исторический роман. Вот почему в круг нашего внимания пришлось включить и эту поэму.

В 1820-е годы наряду с романтическим историческим романом продолжал существовать и исторический роман старого типа, который защищали старые классики. Мы рассматривали этот классический исторический роман лишь как некоторый негативный фон для романов нового типа.

Исследовать всю массу исторических романов, которые с тем или иным правом называются романтическими, было невозможно. Пришлось довольствоваться малым. Те шесть или семь романов, которые рассмотрены здесь более или менее подробно, все же выражают основные направления и проблемы французского исторического романа 20-х годов и вместе с тем различные этапы в развитии самого жанра. В борьбе вокруг этих нескольких произведений и вокруг имени «отца исторического романа» Вальтер Скотта намечались и другие тенденции в истории жанра, бесконечное разнообразие которых отчасти отразилось в цитированных нами отзывах, рецензиях, статьях и романах.

Для того чтобы понять проблематику французского исторического романа, часто приходилось выходить за пределы собственно художественной литературы в область общественной мысли, философии и исторической науки 20-х годов. Философско-

исторический и историографический материал введен в книгу в минимальном количестве, так как французская романтическая историография уже была характеризована нами в специальной работе.

Французская литература 1820-х годов и развитие романтизма в этот период изучались много раз в бесчисленных статьях и книгах. Все же и до сих пор многие основные вопросы, связанные с развитием французского романтизма, изучены далеко недостаточно. Мы пытались рассмотреть лишь один из аспектов этого литературного движения, которое сыграло немалую роль в дальнейшем развитии не только французской, но и европейской литературы XIX века. Те несколько романов, которым посвящена настоящая работа, и до сих пор привлекают внимание нашего читателя и продолжают оказывать свое плодотворное действие на миллионные читательские массы.

ГЛАВА ПЕРВАЯ

ШАТОБРИАН

«МУЧЕНИКИ»

1

Во второй половине XVIII века во французской литературе сочетались как будто несогласуемые художественные тенденции. При несомненном господстве классицизма начинается увлечение Шекспиром, Оссианом, немецкими идилликами и поэтами «Бури и натиска», «христианскими» поэмами Тассо, Мильтона и Клопштока. «Слезная комедия» приобретает права самостоятельного жанра, мещанская драма пытается утвердиться на французской почве. Распространяется поэзия «ночей» и «гробниц», в балладах и романах, в фантастических сказках и готических романах оживает средневековое с его чудесами, ужасами и рыцарской любовью. Знакомство с иностранными литературами, национальной стариной и народными легендами расширяет вкусы французского читателя, который все же сохраняет свои классические ориентации. Эти, казалось бы, несравнимые эстетические ценности размещаются на единой шкале художественного совершенства, вершину которой занимают лучшие произведения античности и «великого века». Явления, которые через два или три десятилетия окажутся взаимно противоречивыми, пока мирно уживаются: «романтизм» и «классицизм» еще не получили своего названия, и если происходит литературная борьба, то лишь за какой-либо новый жанр, а не против старых. Реформаторы-«разрушители», слишком смелые в теории, но беспомощные на практике, вроде Себастьяна Мерсье, с точки зрения господствующих литературных мнений кажутся чудаками и вызывают насмешку.

¹ Б.Реузов. Французская романтическая историография. 1815-1830 (Л.: изд-во ЛГУ. 1956) <http://www.diary.ru/-vive-liberta/p110912249.htm>

Понятием, объединявшим все эти философские и литературные течения, была «природа». Оссиан и Шекспир казались поэтами природы, классические правила утверждались на законах природы, «чувствительный» человек, «философ» назывался человеком природы, идеальное право называлось правом «естественным». Обращение к природе, лучшему аргументу в борьбе с современным социально-политическим строем, вызвало интерес к «естественным» людям, к «счастливым и добродетельным дикарям». Такие дикари появляются на горизонте западноевропейского мышления в эпоху Ренессанса, в период великих путешествий и географических открытий, сыгравших большую роль в развитии европейской философии и цивилизации.¹ Философы XVIII столетия не преминули воспользоваться материалом, из которого черпали свободные мыслители предшествовавшей поры, и «дикари» неудержимым потоком вторгаются во французскую литературу.

Особенным обаянием обладали индейцы Нового Света. «Простак» Вольтера, его «Альзира», дикари, фигурирующие в трактате Руссо «О причинах неравенства», — все они состоят в близком родстве с героями Рейналя и Мармонтеля.²

Эти экзотические темы во французской прозе и даже трагедии отнюдь не противоречили авторитетам и системе. Вольтер считался (и сам считал себя) не столько реформатором, сколько последователем Расина и Корнеля, расширившим возможности трагической сцены до пределов, предусмотренных законодателями школы. Пример «Баязета» казался достаточным оправданием индейской экзотики.

Шатобриан, получивший свое первое литературное воспитание в десятилетие, предшествовавшее революции, может служить образцом такого классика с художественными интересами, отнюдь не ограниченными «француз-

ской школой». В парижскую литературную среду он вступает в конце 1780-х годов. Замысел «Начезов», несомненно, возникает в этот период философского и политического свободомыслия.¹ Это «вольтерианство» сохранилось у Шатобриана и впоследствии, когда он выступал как представитель ультрароялистской реакции. Этот «златоуст» соединяет, писал К. Маркс, «самым противным образом аристократический скептицизм и вольтерианизм XVIII века с аристократическим сентиментализмом и романтизмом XIX».

«Я был еще очень молод, — писал Шатобриан в предисловии к первому изданию «Аталы», — когда задумал написать эпопею о человеке природы, или изобразить правы дикарей, связав их с какими-нибудь замечательными событиями... Я набросал кое-что из этого произведения, но вскоре заметил, что в моих описаниях недостает правдивости и что ради создания верных образов мне необходимо, по примеру Гомера, посетить страны, которые я хотел изобразить».² Такова была одна из причин его путешествия в Америку.

«Начезы» должны были изобразить «человека природы», излюбленного героя XVIII столетия. Конечно, индеец этот был добродетелен и счастлив; в «Опыте о революциях» (1797) Шатобриан, еще не переживший знаменитого «кризиса», красноречиво заявлял об этом. В главе о «счастливой и дикой Скифии» он пытается воссоздать образ древних скифов при помощи своих наблюдений над туземцами Америки: «Какое счастье должен был вкушать этот любимый небом народ! Первоначального человека ожидают тысячи наслаждений. Купола лесов, уединенная долина, наполняющая душу тишиной и раздумьем, море, бьющееся по вечерам у далеких берегов, последние лучи заходящего солнца на вершинах скал — все для него составляет предмет созерцания и наслаждений. Таким я видел его под кленами Эриэ. Этот любимец природы глубоко чувствует и мало размышляет, разум его заключается в его потребностях... Индеец счастлив до глубины души, и на челе его нельзя заметить беспокойного и взволнованного

¹ См. Geoffroy Atkinson. Les nouveaux horizons de la Renaissance française, 1935.

² См. Gilbert Chinard. L'Amérique et le rêve exotique dans la littérature française au XVII et au XVIII siècles, 1911; M. B. Bissel. The American Indian in English literature of the eighteenth century. Yale studies in English, v. 68, 1925; H. N. Fairchild. The noble savage. A study in romantic naturalism, New-York, 1928; R.-W. Franz. The English traveller and the movement of ideas, 1660—1732, Union studies, publ. by the University of Nebraska, 1935.

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. XXII, стр. 61.

² Chateaubriand. Oeuvres complètes, éd. Garnier, 12 томов, т. III, стр. 1—2. Это издание в дальнейшем обозначаем: О. с.

выражения, какое бывает на наших лицах. Ему свойственно только легкое чувство меланхолии, порожденное величайшим счастьем...¹

«Атала», замысел которой относится к этому периоду,² должна была показать превосходство дикаря, с точки зрения нравственной и эвдемонической, над современным европейцем и природного состояния — над цивилизацией. Эта первая «Атала» была задумана как повесть антирелигиозная. Вместе с сюжетом она заимствовала из «Инков» Мармонтеля и свою основную «философскую» тенденцию.³

Приблизительно то же следует сказать и о «Рене», «с его трагическими эффектами в манере Дидро, воспоми-

¹ «Essai sur les révolutions anciennes et modernes», гл. 46 (О. с., т. I, стр. 395). Подобные же рассуждения можно найти и в «Атале», и в «Рене», и в «Гении христианства».

² Шатобриан утверждал, что из своей поездки в Америку он привез «двух дикарей неведомой породы: Шактаса и Аталу». — «Mémoires d'outre-tombe», nouv. éd. avec une introduction, des notes et des appendices par Edmond Biré, т. I, стр. 439.

³ Jules Lemaître. Chateaubriand, 1912, III conférence. и V. Giraud, Maîtres d'autrefois et d'aujourd'hui, 1912, стр. 106—107. Вопрос об источниках «Аталы» до сих пор не может считаться решенным. Поразительное сходство с повестью Шатобриана представляет повесть «Odérabi», напечатанная в Париже в 1798 году и несколько раз изученная. См. G. Chinard. Une soeur aînée d'Atala, Odérabi. — «Revue bleue», 21 декабря 1912; G. Chinard. Une soeur aînée d'Atala, «Odérabi, histoire américaine», avec une introduction et des notes, 1950; V. Giraud. Les veillées américaines. Contribution à l'histoire des sources d'Atala. — «Revue bleue», 1 февраля 1913; Paul Hazard. L'auteur d'Odérabi, histoire américaine. — «Revue de littérature comparée», 1923; M. Chazin. Chateaubriand. «Le Chantre d'Odérabi». — «Modern Language Notes», 1932, № 4. Ф. Бальденспергер указал на анонимную повесть «Azakia, histoire canadienne» (1798), предполагая, что автором ее является Шатобриан. См. F. Baldensperger. Chateaubriand et l'émigration française à Londres. — «Revue d'histoire littéraire de la France», 1907, стр. 606, прим. 2. Изучая «антимонашескую» тенденцию первоначального замысла «Аталы», нужно иметь в виду антирелигиозную литературу конца XVIII века. См. E. Estève. Le «Théâtre monacal» sous la révolution, в кн.: «Études de littérature préromantique», 1923. G. Chinard указал на одну из таких антимонашеских повестей, очень напоминающую «Аталу» (G. Chinard. «Agatha» et le voeu fatal d'Atala». — «Modern Language Notes», 1931, № 2). Уже первые рецензенты «Аталы» указывали, что сюжет повести по своему своему антирелигиозен. См. «Journal de Paris», 19 floréal an IX, и в «Décade», 10 floréal an IX. Цит. у P. Moreau. Chateaubriand. L'homme et la vie, le génie et les livres, 1922, стр. 79.

ниями из повестей о влюбленных и несчастных монахах, — повестей, которые так нравились читателям XVIII века.¹

Но вот, уже в Лондоне, в тяжком изгнании, страдая от болезни и от голода, Шатобриан переживает знаменитый «кризис». В несколько дней, под влиянием письма матери, полученного уже после ее смерти, из вольнодумца он становится пылким католиком. После этого «обращения», подготовленного движением идей в эмигрантских кругах, резко изменилось отношение Шатобриана к своим старым темам. Переработав написанное, введя новых действующих лиц и добавив правоучительные рассуждения, Шатобриан сделал из этих повестей иллюстрацию для основной тезы «Гения христианства». Задуманное и в основном написанное в 1798 году (дата «обращения»), сочинение это плохо согласовалось с американской экзотикой и симпатиями к «детям природы». Пейзажи Нового Света, вставленные в эту апологию католицизма, составляют лишь случайные аргументы в духе Бернардона де Сен-Пьера.²

К 1803 году Шатобриан уже значительно истощил свои американские материалы. Две повести и множество описаний в «Гении христианства» поглотили почти все заметки, извлеченные им из рукописи в 2383 страницы, все еще спокойно почивавшей в сундуке у бедной лондонской вдовы. «Путешествие в Америку» и «Начезы» были извлечены из этой рукописи только через четверть столетия.³

¹ J. Lemaître, ук. соч., стр. 103.

² Альбер Кассань («La vie politique de François de Chateaubriand», 1911, т. I) утверждает, что «Гений христианства» был первоначально задуман и написан в «философском», антирелигиозном духе и только впоследствии, после приезда автора во Францию, в эпоху конкордата, переработан в желательном для Наполеона направлении. Это утверждение, как указывали многие исследователи, следует считать необоснованным. См. V. Giraud. La genèse du «Génie du christianisme», в кн.: «Nouvelles études sur Chateaubriand», 1912; его же: «Chateaubriand et ses récents historiens», в кн.: «Maîtres d'autrefois et d'aujourd'hui»; F. Baldensperger. Chateaubriand et l'émigration française à Londres, в кн.: «Études d'histoire littéraire», II série, 1910; его же: «Le mouvement des idées dans l'émigration française», 1924.

³ См. предисловие Шатобриана к «Начезам» (О. с., т. III, стр. 181 и сл.). История этих рукописей вызвала сомнения у В. Жиро (см. «Revue d'histoire littéraire de la France», 1909, стр. 791), несомнительность которых указана F. Baldensperger («A propos du manuscrit des «Natchez». — «Revue d'histoire littéraire de la France»,

Долгие месяцы странствий по пустыням и девственным лесам и встречи с кровожадными и добродетельными туземцами, конечно, оставили неизгладимый, хотя иногда трудно определяемый след в поэтическом мышлении Шатобриана, но после появления «Рене» американские темы больше не встретятся в его творчестве.

Известно, какое значение имели исторические размышления в момент, непосредственно последовавший за Французской революцией. Желание разобраться в том, что происходит, оправдать или осудить, вскрыть причину зла или закономерность прогресса заставляло представителей всех партий обращаться к истории. Тем более относится это к эмигрантам, которые в период 1790—1800 годов переживали тяжелый кризис, психологический и философский.¹

В лондонском изгнании Шатобриан усиленно занимается историей. Американские замыслы, в которых веет дух натуралистического руссоизма, отошли на второй план. «Опыт о революциях», появившийся в Лондоне в 1797 году, свидетельствует о большой начитанности Шатобриана в разных областях исторического знания и в то же время о страстном желании автора — оправдав античные революции, дискредитировать французскую революцию XVIII века. Но вот происходит «обращение», и Шатобриан задумывает «Гений христианства».

Несмотря на свои чисто теоретические задачи, этот трактат насыщен историей. Создавая эстетическую апологию христианства, живописуя умирительные прелести католицизма, Шатобриан должен был показать благотворную роль католицизма в общественной, научной и художественной жизни Европы, а для этого нужно было обратиться к прошлому — к «золотому веку» римской церкви, раннему средневековью или последним годам истории Рима. Вот почему в «Гении христианства» так много исторических воспоминаний.

1910, стр. 132—133). Соображения G. Charlier кажутся нам решающими («A propos du manuscrit des «Natchez». — «Revue d'histoire littéraire de la France», 1911. См. M. D u c h e m i n. Toujours le manuscrit des «Natchez». — «Revue d'histoire littéraire de la France», 1936).

¹ См. F. B a l d e n s p e r g e r. Le mouvement des idées dans l'émigration française, 1925, 2 т.

«Гений христианства» обратил на себя внимание первого консула: в начале 1803 года Шатобриан был назначен секретарем французского посольства в Риме и весной того же года двинулся в путь.

После первого разочарования Пьемонтом и Альпами (американские впечатления все еще владели его воображением), Ломбардская равнина с живописно разбросанными купами деревьев, полями майса и пшеницы, выходящими по жердям виноградом и замыкающими горизонт хребтами Альп и Апеннин привела его в восхищение. Деревни и города, дома и люди — все здесь казалось совсем особенным, «и я, — пишет Шатобриан, — несколько не удивляюсь тому презрению, которое итальянцы испытывают к нам, трансальпинцам».¹

27 июня он уже в Риме: «Наконец я здесь. Вся моя холодность исчезла. Меня подавляет, преследует то, что я видел; я видел, кажется, то, чего никто не видел, чего не описал ни один путешественник. Глупцы! Бездушные люди! Варвары! Ведь по дороге сюда они проезжают Тоскану, английский сад, посредине которого стоит храм, то есть Флоренция! Ведь их караваны пересекают, вместе с орлами и верями, пустыни второй Италии, называемой «Римской областью». Зачем эти люди путешествуют? Я приехал к закату солнца, все население шло гулять в Аравийскую пустыню, расстилающуюся у ворот Рима. Что за город! Что за воспоминания!»²

В лунную ночь, с высоты Тринитá-де-Монти, «колокольни и далекие здания похожи на полустертые эскизы художника... Рим спит среди этих развалин. Это ночное светило, этот шар, мир умерший и безлюдный, влечит свои бледные пустыни над пустынями Рима; он освещает опустевшие улицы, ограды, площади, сады, где никто не гуляет, монастыри, где не слышно голоса отшельников, обители, пустые, как портики Колизея». «Прогулка по Риму в лунную ночь» заканчивается размышлениями, ставшими отныне неизбежными для всякого дилетанта и туриста: «Что происходило восемнадцать столетий тому назад в такой же час и в этих же местах? Исчезла не только древняя Италия, но нет уж и Италии средневековой. Все же следы

¹ Письмо Жуберу от 21 июня 1803 г. (Correspondance générale, р. р. L. Thomas, т. I, стр. 109).

² Письмо Жуберу от 27 июня 1803 г. (там же, т. I, стр. 110).

этих двух Италий еще заметны в Риме — если новый Рим являет свой храм святого Петра и все свои шедевры, то древний Рим противопоставляет ему свой Пантеон и все свои развалины, один ведет за собой своих консулов и императоров, другой вызывает из Ватикана длинную вереницу своих пап. Тибр разделяет эти две славные эпохи: языческий Рим все более погружается в свои могилы, а Рим христианский медленно уходит в катакомбы, из которых он когда-то поднялся»¹

После пустынь Нового Света, после «чистой» природы, лишенной всяких признаков цивилизации, Шатобриан попал в город, в котором сохранились памятники трех тысячелетий. Древность оживала, воспоминания превращались в осязаемые вещи, археология подтверждала легенды. Рим, с его ежедневными историческими открытиями, побуждал к величайшей тщательности исследования и к живописному воплощению событий. «Вечный город» сделал Шатобриана живописцем-историком, как Новый Свет сделал его натуралистом-пейзажистом²

«Письмо к Фонтану», резюмирующее римские впечатления и датированное 10 января 1804 года, было напечатано в «Mercure» 3 марта того же года. Оно ненадолго опередило возвращение Шатобриана. «Внимая речам кампей, которые попирала его нога», «вздымая пыль, которая была свидетельницей такого величия», он вырабатывал замысел произведения, сплошь сотканного из этих воспоминаний. В центре стоял Колизей, производивший такое впечатление громадой своих развалин и легендами о христианах и гладиаторах. Здесь он отчетливо представил себе противоречие двух цивилизаций — язычества и христианства — и увидел центральную, заключительную сцену своего будущего произведения. Если не замысел «Мучеников», то во всяком случае работу воображения, приведшую к этой теме, нужно датировать первым путешествием его в Рим³

¹ «Promenades dans Rome au clair de lune» — О с, т VI, стр. 291—293

² Противопоставление Европы, полной исторических воспоминаний, и Америки, не имеющей истории, постоянно встречается и в литературе того времени и у самого Шатобриана

³ «Я начал «Мучеников» в Риме еще в 1802 году», — пишет Шатобриан в предисловии к первому изданию (О с т II, стр. XVI—

В июне 1804 года были написаны две первые книги, и 20 июня Шатобриан прочел первую книгу избранному кругу слушателей¹. Поэма была закончена в 1808 году в недавно приобретенном поместье Вальс-о-Лу. В конце 1808 года Шатобриан вступил в переговоры с издателем Ленорманом и добился разрешения цензуры, требовавшей некоторых исправлений. Он принужден был вычеркнуть несколько строк, которые могли бы показаться «намеканиями», оскорбительными для императора. Книга вышла в свет под названием. «Мученики, или Торжество христианской религии»²

Тотчас после появления поэмы «Journal des Débats», очевидно по поручению Фуше, в то время министра полиции, напечатал уничтожающую статью Оффмана. В ответ на эту статью Шатобриан написал обширные примечания к своей поэме («Remarques») и оправдательную статью («Examen des Martyrs»), которые и напечатал в третьем издании 1810 года. Оба эти труда являются драгоценными документами для изучения поэмы. В грехе издание Шатобриан внес много исправлений, отчасти связанных с замечаниями критиков. Однако основная стилистическая тенденция и художественный смысл книги остались те же.

«Гений христианства» в момент своего появления совершенно согласовался с намерениями первого консула. «Мученики», с тем же восторгом прославлявшие христианство, оказались в резком противоречии с политикой императора³. Отношения Наполеона и Пия VII были чрезвычайно враждебными. 6 июля 1809 года папа был арестован и вывезен из Рима — тем самым союз церкви и империи

XVII) Несмотря на явную ошибку в дате (Шатобриан впервые прибыл в Рим только 27 июня 1803 года), это заявление следует принять во внимание

¹ См. письмо Шатобриана к мадам де Кюстин от 18 июня 1804 года и письмо Моле к Жюберу от 20 июня того же года (Correspondance générale, т. I, стр. 186)

² «Les Martyrs, ou le Triomphe de la religion chrétienne», par F. A. de Chateaubriand, 2 т., 1809. После появления «Рене» Шатобриан именовал себя вымышленным именем не «Франсуа-Рене», а «Франсуа-Огюст», чтобы не давать повода рассматривать свою повесть как автобиографическую. В том же году и в том же издательстве вышло новое трехтомное издание «Мучеников», и трехтомное же — в Лондоне

³ Ср. Chateaubriand, Mémoires d'outre tombe, éd. Biret, т. III, стр. 16

были нарушен. Шатобриан уже давно, с момента казни герцога Энгийенского, находился в оппозиции. В 1807 году его статья в «Mercure» по поводу книги А. де Лабурда об Испании вызвала гнев Наполеона и репрессии цензуры: журнал был закрыт через три месяца после напечатания статьи, а слова о Пероне, в которых с полным основанием видели намек на Наполеона, стали известны во всей Европе.

В 1809 году прославлять католическую религию значило осуждать действия Наполеона. Кроме того, в «Мучениках» было много явных намеков на императора, на его «нечестивую» политику, на его двор и его приближенных, бывших якобинцев и деятелей революции. Английский переводчик, используя «Мучеников» для борьбы с Наполеоном, указал на многие из этих намеков. Читатель 1809 года улавливал их с замечательной проницательностью, так как к этому приучила его не только старая традиция «философской» трагедии, но и суровый режим императорской театральной цензуры. Прозрачный намек на императора видели в характеристике отрекшегося от престола и занявшегося огородничеством Диоклетиана. Наполеон заметил это и будто бы сказал Нарбонну: «Что за сравнение он выбрал! Я от престола не отрекусь и не буду сажать салат в Салоне».¹

Событие, изображенное в поэме, — гонение на христиан, в котором Шатобриан обвинял «философов» и атеистов, — давало благодарный материал для всякого рода сопоставлений. В описаниях преследований, военных судов и казней нетрудно было увидеть намеки на якобинскую диктатуру, истолкованную с позиции роялистов. «Нечестивые философы» современности сопоставлялись с преследователями первых христиан.

Эта мысль возникла у Шатобриана в самом начале работы: «Эвдора в конце концов изжарят добросердечные философы эпохи Диоклетиана, всегда отличавшиеся человеколюбием», — писал Шатобриан мадам де Кюстин.² В этом намеке Шатобриан видел главную причину, вызвавшую раздражение критики. Он указал на нее в письме

¹ Villemain. Souvenirs contemporains d'histoire et de littérature, 1854, стр. 156.

² Письмо от 18 июня 1804 г. (Correspondance générale, т. I, стр. 186).

к Гизо: «Это Гиероклес, убивающий христиан во имя философии и свободы».¹ Многие узнавали в Гиероклесе Фуше, хотя этот образ был задуман более широко. Не раз в поэме говорится о «софистах», а речи Гиероклеса напоминают полемику философов XVIII века с церковью. Самый метод обвинения христиан, осуждаемых на смерть, является злой пародией на судопроизводство эпохи революции. В уста Сатаны, возбуждающего своих подданных к восстанию против бога, Шатобриан вложил слова «Марсельезы»: «Великодушные сыны могучей родины, день славы наступил». Есть намеки на императорскую армию, на некоторых деятелей революции и т. д. Многие из этих намеков были вычеркнуты по советам друзей, которым Шатобриан читал свою рукопись.²

В эпоху Империи обсуждать вопросы политики было невозможно. Поэтому все критические отзывы, даже явно внушенные полицией, имели преимущественно литературный характер. Споры шли главным образом вокруг проблемы жанра. Является ли новое произведение эпопеей, как то утверждает сам автор? Удовлетворяет ли оно всем требованиям, которые предъявляли к этому жанру многочисленные классические поэтики? Дальнейшие замечания зависели от разрешения этого основного вопроса.

Шатобриан сам толкнул своих рецензентов на этот путь. В предисловии к первому изданию он заявил, что задачей его было доказать превосходство христианской мифологии (так называемых «эпических машин») над мифологией языческой.

«В первом своем произведении я утверждал, что в эпоху христианская религия, на мой взгляд, более благоприятствует изучению характеров и игре страстей, чем язычество. Я говорил также, что «чудесное» в этой религии, может быть, не уступит «чудесному», заимствованному из мифологии. Эти взгляды, более или менее оспариваемые, я хочу подтвердить на примере. Чтобы читатель мог быть беспристрастным судьей в этом литературном процессе, нужно было, казалось мне, найти сюжет, который в одной рамке заключил бы картину обеих религий».

¹ Correspondance générale, т. I, стр. 238—239. Cp. Guizot Mémoires pour servir à l'histoire de mon temps, 1858, т. I, стр. 9—11.

² Намеки в «Мучениках» изучены у B. d'Andlau. Chateaubriand et les «Martyrs». Naissance d'une épopée, 1952, ч. II, гл. IX.

гий, мораль, жертвоприношения, празднества обоих культов; сюжет, в котором язык книги Бытия мог бы звучать вместе с языком «Одиссеи», в котором Юпитер Гомера находился бы рядом с Иеговой Мильтона, не оскорбляя ни благочестия, ни вкуса, ни правдоподобия исторических нравов. Задумав это, я легко нашел историческую эпоху, которая сочетала обе религии». ¹

Значит, в основе замысла была чисто литературная, техническая задача, для наилучшего разрешения которой подыскивались соответствующий сюжет и подходящая эпоха? Шатобриан так чтит старую классическую традицию, что старается изобразить свой творческий процесс в полном соответствии с правилами отца Ле Боссю, против которого предостерегал поэтов еще Вольтер. Ведь Ле Боссю утверждал, что эпический поэт сперва должен придумать «мораль», а потом к ней приладить поэму. Вспомнил ли Шатобриан о правиле ученого отца, давно дискредитированном теоретиками XVIII века? Как бы то ни было, но предисловие к «Мученикам» не соответствовало действительному положению дела и скорее искажало, чем обнаруживало подлинный замысел поэмы.

Критике оно дало сильное оружие против Шатобриана. Так значит, это эпопея à thèse, чисто головная затея, дидактическая поэма, ничего общего не имеющая с подлинным художественным творчеством! Буквально все рецензенты и исследователи повторяют эти упреки, формулированные еще Гизо. «Мученики», — писал он, — это пример и доказательство теории, это поэма, созданная не только для того, чтобы написать поэму, но и для того, чтобы утвердить какую-то определенную доктрину». ² Сент-Бёв писал то же самое: «Это не только эпопея искусственная, результат учености и размышлений: особенность ее заключается в том, что она была создана специально для подтверждения теории; она была задумана как доказательство некоей системы». ³

¹ «Les Martyrs», 1809, т. I, стр. V—VI.

² Статьи Гизо о «Мучениках» были напечатаны в «Publiciste» и перепечатаны в книге: M. et M-me Guizot. Le temps passé, mélanges de critique littéraire et de morale, 1887, т. II. Цит. слова — стр. 217. Гизо дал поэме очень высокую оценку.

³ Ch.-A. Sainte-Beuve. Chateaubriand et son groupe littéraire, II изд., т. I, стр. 403.

Однако реальный творческий процесс шел другим, более сложным путем, и вопрос о «чудесном» играл в этом процессе второстепенную роль.

Недавно была опубликована первая редакция восьми песен «Мучеников», отпечатанная типографским способом в виде корректур с рукописными исправлениями автора. ¹ Этот ранее неизвестный текст позволяет полнее восстановить творческую историю поэмы.

Прежде всего, в этой первой редакции, называвшейся «Мученики Диоклетиана» и написанной еще до путешествия на Восток, отсутствует «чудесное»: ни ада, ни рая, ни небожителей, ни персонаификаций. Те главы, которые сохранились в окончательном тексте, были впоследствии переработаны и частично дополнены, а некоторые намеки, слишком уж явные и опасные, вычеркнуты. Характер первоначального текста и некоторые письма Шатобриана позволяют утверждать, что «Мученики» были задуманы как роман и только впоследствии, под влиянием убежденного классика Фонтана, были переделаны в эпопею. ² Найдя в этой первой редакции некоторое сходство с эпизодами биографии Шатобриана, д'Андро, издавший рукопись, говорит о тождестве героя и автора, а самый роман рассматривает как скрытую автобиографию. Несомненно, в произведении Шатобриана отразился его личный опыт, а многие сцены явно воспроизводят его жизненные впечатления. Однако рассматривать первую редакцию «Мучеников» как своеобразный литературный маскарад значит не замечать ни основной проблемы романа, ни его общественного смысла, ни исторического материала, из которого он создан, ни, наконец, самого творчества. Все же основная задача и первоначального романа и окончательной эпопеи заключалась в том, чтобы показать одну из важнейших эпох в жизни Европы — конец античности и начало новых времен, грандиозный перелом в истории культуры, который Шатобриан понимал прежде всего как гибель язычества и утверждение христианства. Это

¹ Chateaubriand. Les Martyrs de Dioclétien Version primitive et inédite des «Martyrs». Éd. critique avec une introduction par B. d'Andlau. Cahiers Chateaubriand, publiés par la Société Chateaubriand, 1951, № 3.

² B. d'Andlau. Chateaubriand et «Les Martyrs». Naissance d'une épopée, 1952.

была борьба двух противоположных миров, памятники которых до сих пор стоят друг против друга как символы двух несовместимых культурных систем, «царства плоти» и «царства духа», счастливой удовлетворенности жизнью и томительной тяги к нравственному совершенству, — двух тенденций, которые, по мнению Шатобриана, и поныне борются в каждой человеческой душе.

Свидетелем нравственной победы христианства над язычеством был Колизей. Здесь тысячи зрителей видели, как первые христиане, умирая, переходили из «церкви воинствующей» в «церковь торжествующую». Колизей, символизировавший мощь императорского Рима со всеми его политическими и нравственными особенностями, был в то же время колыбелью нового мира, новой религии, утверждавшейся на крови своих мучеников. Шатобриан воспринял всю эту «воскресшую старину» как иллюстрацию того, что он пытался доказать в «Гении христианства», — превосходства христианской культуры над языческой. Изучение древностей, исторические и философские размышления, восторг перед римским величием и новой силой, которая смела мировую империю и посреди Колизея, как символ своего торжества, воздвигла свой простой каменный крест, — все то, что звучит в отрывочных письмах к Жюберу и в обдуманном, отшлифованном письме к Фонтану, определило основную идею поэмы Шатобриана и самый характер его творческого вдохновения.

Очевидно, по мере того как подвигалась работа, замысел расширялся. Уже в первом варианте, в романе под названием «Мученики Диоклетиана», материал приобретал эпическую широту, почему и возникла мысль — превратить этот роман в эпопею. В окончательной редакции «Мучеников» появились новые сцены, другие были развиты, особенно описание сражения, к которому был добавлен «бардит» — боевая песнь франков. Однако все эти дополнения и распространения, за исключением разве только экспозиции и «чудесного», не были подсказаны требованиями нового жанра. Их можно считать результатом естественного развития замысла Шатобриана, который пытался изобразить античность в самых различных ее аспектах и разработать свои картины как можно детальнее.

Этот грандиозный замысел в условиях эпохи должен был отлиться в форму эпической поэмы. Войны, столкновения государств и цивилизаций, нравы и быт, путешествия, любовь, целые толпы разнообразнейших героев, множество второстепенных действий, на которые распадается основной ряд событий, — все это в эпоху классицизма было доступно только эпопее.¹ Повествуя о борьбе двух религий, Шатобриан, естественно, должен был включить в свою поэму «чудесное» — он был уверен в том, что без этого эпопея невозможна.² И здесь ему открылась возможность доказать на деле свое любимое положение — о превосходстве христианской мифологии над языческой. В предисловии он выдвинул эту задачу на первый план.

2

В эпоху «Гения христианства» и «Мучеников» Шатобриан был убежденным классиком. Он не усомнился ни в одной из классических догм, установленных Буало и подтвержденных многочисленными теоретиками XVIII века. Он принимал без оговорок суждения, высказанные в «Лицее» Лагарпа. Он был ортодоксом во всем, кроме мифологии, но и это особое мнение он оправдывал классическими доводами.

В эту пору классицизм переживал новый фазис своего развития. Во французском искусстве уже в восьмидесятые годы отчетливо обозначилось движение, впоследствии получившее название неоклассицизма. В Германии оно было противопоставлено классицизму предшествовавшей поры, во Франции это противопоставление существовало лишь в живописи. В литературе не допускал этого великий пиетет по отношению к Корнелю, Расину, Вольтеру, и только Андре Шенье в своих не предназначавшихся для печати заметках высказывался весьма непочтительно о недавно умершем фернейском патриархе.

¹ Того же мнения придерживался и де Плас, слова которого с сочувствием цитирует Шатобриан. См. «Examen des Martyrs», О. с., т. IV, стр. 559.

² Ср. письмо к Гизо от 12 мая 1809 г. (Correspondance générale, т. I, стр. 238—239). Ср. также «Mémoires d'outre-tombe», éd. E. Biré, т. III, стр. 15.

С началом революции это движение приобрело особый смысл. Драпируясь в римские одежды, пытаясь воспроизвести в политической организации и быте формы республиканского Рима, французская республика приняла этот новый классицизм как государственный стиль. Особенно резко сказалось это во время консульства, однако теперь тяготение было по преимуществу в сторону императорского Рима.

Вкусы Наполеона сыграли в этом немалую роль. Реакция против революционного мышления XVIII века, возглавляемая Жоффруа, Лагарпом, Фонтаном, Бональдом и другими, резко противопоставляла «благочестивый» классицизм XVII века (века Боссюэ) «нечестивому» классицизму XVIII века (века философии и Энциклопедии). Поэтому укрепление старых традиций шло в направлении, желательном для первого консула: литература XVII столетия, трактуемая реакционной критикой как классицизм «благочестивый», представлялась ему классицизмом монархическим. С другой стороны, в «чувствительной» и «бурной» литературе XVIII века вожди реакции не без основания угадывали революционный дух. Спасение заключалось в возврате к «великому веку», и всякое сомнение в истинности классической догмы считалось преступным вольнодумством и посягательством на социальные и нравственные устои.

Но в другом лагере классиков сохранялись традиции Просвещения. Блестящим его представителем был журнал «*Décade philosophique*», вокруг которого группировались республиканцы умеренного направления, «идеологи», как их называли по их приверженности к сенсуализму XVIII века и по имени основной работы Дестюта де Траси («Идеология»). Эта группа враждовала с поборниками католицизма. По мере того как развивался деспотизм Наполеона, журналы закрывались, а бывшие идеологи, как и антивольтеррианцы, иногда оказывались сторонниками Империи. Но и «идеологи» и «католики» были в равной степени классиками, и к XIX столетию классицизм пришел во всеоружии литературных трактатов и кодексов, опираясь на авторитеты ученых критиков и на непререкаемую волю императора.

Шатобриан вполне разделяет реставраторские тенденции классико-монархической группы, сплотившейся во

время консульства вокруг «*Mercure*» и «*Journal des Débats*». Восхваление Буало сочетается у него с инвективами по адресу Просвещения. «Место поэтик Аристотеля, Горация, Буало заняли поэтики, полные невежества, дурного вкуса, ложных взглядов и неверных суждений... Не следует удивляться тому, что нация впала в варварство, после того как уважение к образцам было так безнадежно утрачено. Уже в течение некоторого времени друзья литературы с живейшей радостью замечают всеобщее возвращение к законам вкуса и разума, уклоняться от которых не следует никогда. Постепенно оставляют теории, причинившие нам столько бедствий, осмеливаются обсуждать и оспаривать невероятные суждения, произнесенные литературой XVIII века...»¹ И Шатобриан превозносит Лагарпа, к этому времени давно уже забывшего свою былую революционную дерзость и свое преклонение перед Вольтером.²

Борьба с Вольтером во всех вопросах философии и литературы является, конечно, главной задачей Шатобриана, как и всех его единомышленников. Почти столь же опасным врагом был Руссо, которого якобинцы считали своим учителем. В предисловии к «Атале», где мы встречаем такой резкий отзыв о Вольтере, Шатобриан полемизирует с Руссо в вопросе о «дикарях» и «природе» — с той точки зрения, к которой он пришел после «обращения».³

В «Гении христианства» упадок искусства в начале XVIII века объясняется специфическими причинами — религиозным неверием.⁴ Но в фрагменте, не вошедшем в это произведение и напечатанном тридцать лет спустя, рассуждения Шатобриана приобретают несколько иной характер. Упадок искусства он объясняет увлечением иностранными литературами, иначе говоря, «романтизмом» XVIII века. «Самое пагубное следствие увлечения иностранными литературами — безвозвратная потеря вкуса. В наше время существуют французы, которые осмеливаются считать вялыми стихи Расина, великого человека, который так похож на Вергилия, что сама муза

¹ Февраль 1805 года (О. с., т. VI, стр. 477).

² О. с., т. II, стр. 183, 713—714; т. IV, стр. 557, 597.

³ Там же, т. III, стр. 3—4.

⁴ Там же, т. II, стр. 347 и сл.

могла бы принять их одного за другого... Кровавые драмы, чудовищные измышления иностранцев восхваляются в ущерб «Федре» и «Гофоллии». Опять-таки говорят, что так происходит в действительности. Автор спрашивает вас: «Плакали ли вы на моей пьесе?» — «Да». — «Так оставьте же ваши вечные правила, вашего Аристотеля и Расина».¹ Но в таком случае, возражает Шатобриан, «парижский палач — первый драматический автор нашего века», так как он заставляет проливать наибольшее количество слез. Причина всех этих заблуждений заключается в том, что французы усомнились в вечных законах вкуса и подпали под влияние иностранцев. В статье «Shakespere ou Shakespeare» (апрель 1801 года) он высказывает взгляд, соответствующий взглядам Вольтера (в письме к Болингброку), Лагарпа, мадам де Сталь: Шекспир — это гений, лишенный вкуса, сочетающий с величайшими взлетами постоянные падения, несущий на себе печать своего грубого и варварского века.²

С точки зрения Буало Шатобриан разрешает и спор древних и новых авторов, за полтора столетия прошедших столько различных фаз. Защищаясь от упрека в подражании Боссюэ, он заявляет: «Я не хотел подражать Боссюэ; я думаю, что не следует подражать ни этому великому писателю, ни кому-либо другому из новых авторов. Только древние являются образцами, только они должны быть предметом наших изучений и целью наших усилий».³

Эпопея все еще оставалась высоким жанром, самым трудным и, пожалуй, бесплодным, так как и в начале XIX века, несмотря на «Генриаду» и множество других опытов, фраза Малезье о том, что «у французов ум не эпический», все еще казалась справедливой.⁴ Задумать эпопею на историческую тему в 1803 году означало идти по следам древних.

Шатобриан действительно подражал древним, насколько это было возможно. Образы, сравнения, характеристики, описания, строение метафор — все сохраняет пе-

чать этих «изучений» и «усилий». Однако со столь же примерным усердием он изучал и другие литературные образцы: Тассо, Мильтона, Библию, Оссана. В обширных примечаниях, которыми он снабдил третье издание «Мучеников», мы находим поразительное свидетельство этой мозаичной работы, работы «стиля».

«Не следует думать, — говорил Шатобриан своему другу и биографу Марселлюсу, — что искусство цитаций доступно всякому, даже недалекому уму, который, не находя ничего в самом себе, черпает у других. Чтобы удачно цитировать, нужно вдохновение. Память — это Муза, или, вернее, мать муз... Величайшие писатели века Людовика XIV питались цитатами... «Гений христианства» соткан из цитат, совершенно явных. В «Мучениках» — поток цитат, скрытых и сплавленных вместе».¹

Круг чтения классиков был не очень велик, но эти немногие произведения требовалось знать наизусть. В эту эпоху увядающего классицизма творчество представлялось лишь более или менее удачной комбинацией мотивов, эпитетов и сравнений, встречающихся у рекомендованных авторов.

Трудность заключалась в том, чтобы создать нечто новое, не сходя с проторенных путей.² Пример Шатобриана превосходно иллюстрирует это. В примечании к книге VIII он указывает на сложность своей задачи: «Если христианское небо трудно было изобразить потому, что оно не удалось ни одному поэту, то описать ад было трудно потому, что все поэты делали это с успехом. Значит, нужно было попытаться найти что-нибудь новое после Гомера, Вергилия, Фенелона, Данте, Тассо и Мильтона».³

¹ Le comte de Marcellus. Chateaubriand et son temps, 1859, стр. 286—289.

² Это прекрасно формулировал Гюго в предисловии к «Кромвелю»: «Критики схоластической школы ставят своих поэтов в странное положение. С одной стороны, они все время кричат им: «Подражайте образцам!» С другой стороны, они обычно заявляют, что «образцы неподражаемы!» И вот, если их ремесленникам после немалого труда удастся протащить сквозь эти рогатки какой-нибудь бледный сколок, какое-нибудь бесцветное подражание мастерам, эти неблагодарные, рассмотрев новое *refacimento*, восклицают либо: «Так не писал никто никогда!», либо: «Так писали все и всегда!» И, согласно особой логике, специально для этого созданной, каждая из этих двух фраз есть осуждение» (В. Гюго. Собрание сочинений в 15 томах, т. 14, 1956, стр. 105).

³ О. с., т. IV, стр. 427.

¹ Намек на Вольтера.

² О. с., т. VI, стр. 385.

³ Примечания к «Мученикам» (О. с., т. IV, стр. 386).

⁴ Историко эпопеи в XIX в. см. Herbert J. Hunt. The epic in nineteenth century, 1941.

И вот начинается особое, своеобразное творчество, процесс, совершаемый всеми поэтами этого позднего классицизма. Работа производится главным образом при помощи памяти и «хорошего вкуса». Игра реминисценциями, очевидно, волновала и самого автора, но это было по преимуществу волнение искусного комбинатора, работающего с заранее данным материалом и ограниченного пределами возможных комбинаций.

Офман, авторитетный критик «Journal des Débats», назвал поэму Шатобриана «мозаикой».¹ Анонимный защитник, на которого ссылается Шатобриан (де Плас), отвергая это обвинение, заявлял, что «Энеида», древнейшая после Гомера эпопея, также представляет собою мозаику, первую настоящую мозаику в истории эпической поэзии. То же относится к Тассо, к Мильтону, к «Генриаде» Вольтера и к «Телемаху» Фенелона.² Приемы письма, типичные для современной ему эпохи, критик возводит в вечное правило жанра и поэзии вообще.

Вергилий говорил, что легче похитить у Геракла его палицу, чем у Гомера один его стих. Перенести из чужого языка в родной какое-либо стилистическое достижение всегда считалось подвигом гениальным, говорил Лагарп.

Так, наполовину переводя, наполовину исправляя свои образцы, сопоставляя аналогичные стихи Гомера, Мильтона, Тассо и Вергилия, создавал Шатобриан описательные страницы своей эпопеи. Особенно относится это к книгам, посвященным небу и аду. Сатана спускается в ад — и Шатобриан вспоминает, что у Мильтона он спускается по мосту, построенному Грехом и Смертью. Он хочет придумать лучше и пишет: «Он не устремляется сквозь сумрак ни по какой дороге, но, увлекаемый тяжестью своих преступлений, он естественно спускается

¹ Статья перепечатана в «Oeuvres de Hoffman», т. IX, стр. 175. Это обвинение повторялось неоднократно при жизни Шатобриана. См., например, изготовленный его анонимными политическими врагами сборник цитат из сочинений Шатобриана: «Esprit, maximes et principes de M. F. A. de Chateaubriand», 2-е издание, 1818, стр. 26—27.

² Цит. по «Examen des Martyrs». — О. с., т. IV, стр. 588 и сл. Вергилий пытался ввести в «Энеиду» как можно больше гомеровских эпитетов, фраз, метафор и образов, в соответствии со своей сознательной стилистической установкой. См. R. Heinze. Virgils epische Technik, 1903, стр. 247 и сл.

в ад». Шатобриану кажется, что он придумал лучше Мильтона.

«Ад все еще удивляет своего владыку», — пишет он далее и отмечает, что эта фраза принадлежит ему самому, но чувство раскаяния и жалости, выраженное в следующих строках, заимствовано из «Потерянного рая».¹ Он дает описание Смерти, которое не понравилось его критикам. «Но зато это описание имеет преимущество новизны: описание Смерти у Мильтона совершенно непохоже на мое».² Его дворец Сатаны не походит на дворец Мильтона, но несколько напоминает дантовский; у Тассо дворец отсутствует. «Любители древности могут увидеть, как я похитил из Тартара призраки Снов, Фурий, Парок, чтобы поместить их в христианском аду»³ — заслуга, за которую его несомненно похвалил бы Лагарп.

«Древо жизни растет на холме ладана», — пишет Шатобриан в третьей книге, — ведь в Апокалипсисе сказано: «In medio plateae eius, et ex utraque parte fluminis lignum vitae, afferens fructus», а в «Песне песней» сказано: «Ad montem myrrhae et ad collem thuris». Каждое слово утверждено на авторитете античном или библейском, и Шатобриан спокоен: это защищает его от возможных нападков критики. «Надеюсь, что меня не станут больше корить за описания, в которых нет ни одного слова, не взятого из авторитетных источников; и однако мне нужно было найти в этих столь кратких строках Писания основание для моих построений и краски для моих картин. На это и должна была бы обратить внимание просвещенная критика, вместо того чтобы придираться к содержанию, которое мне не принадлежит».⁴ Примеров таких поэтических украшений можно было бы привести множество; они свидетельствуют о том, что в «эпических» частях поэмы, там, где Шатобриан пытается воспроизвести жанр и стиль, кодифицированный классицизмом, он следует этому строго обдуманному, неизбежному для классика приему воспоминаний, комбинаций, сравнений и исправлений.⁵

¹ О. с., т. IV, стр. 119 и 429.

² Там же, стр. 120 и 430.

³ Там же, стр. 431—432.

⁴ Там же, стр. 44 и 369.

⁵ Ср. О. с., т. IV, стр. 428, 430, 431, 432, 524, 549. См. особенно стр. 377 (прим. 3 к стр. 53), где Шатобриан опровергает обвинение

Самая мысль — снабдить художественный текст объемистыми примечаниями, занимающими почти столько же страниц, сколько и поэма, — чисто классическая: эпические поэты конца XVIII века и особенно периода Империи поясняли свой текст и подкрепляли его ссылками на авторитеты в ученийших комментариях. Так советовали Шатобриану компетентные лица, когда он печатал первое издание «Мучеников».¹ В третьем издании, учтя характер критики, Шатобриан последовал этому совету. Герои «Мучеников» сопоставляются с героями древних поэм. На упрек в том, что его Кимодокия слишком болтлива, Шатобриан отвечает, что и у Гомера Навзикая чрезмерно и некстати словоохотлива.² По-видимому, этим свойством своего характера Кимодокия обязана Навзикаея. Как и следовало ожидать, историю Велледы Шатобриан сравнивает с эпизодом Дидоны.³ Но здесь он имеет в виду не столько характер образа или сходство ситуаций, сколько сюжет всего произведения.

3

Основным условием жанра являются мифологические персонажи. Уместно ли это вмешательство сверхъестественной силы в человеческие дела, то, что называлось «le merveilleux», — такого вопроса у классиков не возникает.⁴ Спор идет только о том, какие божества должны действовать в эпопее — языческие или христианские. Сама задача, выраженная в предисловии к «Мученикам», возможна была только в пределах классической системы.

в «прямых заимствованиях» («imitations directes»). Тот же прием творчества характерен и для Андре Шенье, произведения которого также вызывают впечатление «мозаики». См. Paul Dimoff. La vie et l'oeuvre d'André Chénier jusqu' à la Révolution française, 1936, т. II, стр. 478.

¹ «Les Martyrs», 1809, т. I, стр. XIII—XIV.

² О. с., т. IV, стр. 348.

³ Там же, стр. 586.

⁴ Между тем Вольтер в своем «Опыте об эпической поэзии» считает сверхъестественное необходимым для эпопеи, а в современных поэмах даже излишним. Мармонтель также говорит о необходимости «чудесного» в эпопее, хотя и не протестует против введения его (см. «Éléments de littérature», статьи «Merveilleux» и «Épopée»).

В античном эпосе участвуют языческие боги, в эпосе нового времени, у Тассо, у Камюэнса, у Мильтона, Вольтера, Клопштока, Гесснера, — персонажи христианской мифологии. В XVI веке многие теоретики считали необходимым заменить древнюю мифологию христианской. После спора древних и новых авторов и победы древних христианские святые в эпопее стали окончательно невозможны. Но во второй половине XVIII века вновь раздался робкий голос в пользу христианского «чудесного». Мармонтель выступает в защиту Тассо против Буало, Мильтон появляется в десятках переводов и изданий.¹ Бакюлар д'Арно в своей драме «Эвфемия, или Торжество религии» хотел показать, как «религия в ее борьбе с любовью способна создать подлинно патетическое зрелище»,² а великий безбожник Дидро приблизительно в то же время утверждал, что христианские легенды более благоприятны для искусства, чем языческая мифология, так как они заключают в себе больше нелепостей и преступлений.³ В 1796 году Альфьери, убежденный классик, считал возможным в некоторых жанрах пользоваться любой мифологией — египетской, персидской, арабской, мексиканской, индийской, перуанской, кельтской. Сам он в своей «трамелогедии» «Авель» воспользовался мифологией христианской.⁴ Уже накануне появления «Гения христианства» Жоффруа, рецензируя трагедию Легуве «Смерть Авеля», утверждал, что христианская мифология интереснее и, главное, драматичнее, чем языческая.⁵ В Германии эта идея была широко распространена, а во Франции она усиленно обсуждалась после перевода «Мессиады» Клопштока (1769). В 1803 году, когда Шатобриан обдумывал своих «Мучеников», впоследствии довольно известный теософ Фабр д'Оливе напечатал поэму на средневековый сюжет («Les amours de Rose et de Ponce de Meyrueis»,

¹ F. M. Telleen. Milton dans la littérature française, 1904.

² Цит. у Е. Estève. Études de littérature préromantique, 1923, стр. 92—93.

³ Diderot. Salon de 1763. — Oeuvres complètes p. p. J. Assézat et M. Tourneux, т. XII, стр. 184—185.

⁴ Предисловие к «Авелью». — «Tragedie di Vittorio Alfieri», т. II, 1866, стр. 343.

⁵ 9 термидора IX года (28 июля 1801 г.). — Geoffroy. Cours de littérature dramatique, серия IV, стр. 144.

в сборнике «Le Troubadour»), в которой действуют персонажи христианской мифологии.¹ Поэтому в эпоху Империи введение таких персонажей было не столь уж большой смелостью.²

Эпопея в прозе также не явилась новинкой. В предисловии Шатобриана ссылается на множество древних и новых авторов, считавших этот жанр возможным. Аристотель утверждал, что эпопея может быть написана в прозе или в стихах. Нечто вроде этого говорил и Дионисий Галикарнасский. Страбон не делал строгого различия между стихом и прозой. Но все это еще не имеет решающего значения. В XVIII веке эпопеей в прозе были признаны «Приключения Телемаха» Фенелона (переведенные Тредиаковским в стихах). Это произведение появилось с подзаголовком: «Продолжение IV песни Одиссеи», — «а продолжением поэмы может быть только поэма», — замечает Шатобриан.³ Буало сравнивает «Телемаха» с «Одиссеей» и говорит о Фенелоне как о поэте. Луи де Саси называет это произведение «эпической поэмой, хотя она и написана прозой». Рамсей, Шантерак (друг Фенелона), наконец сам Фенелон называют «Приключения Телемаха» поэмой.⁴ То же говорил и Мармонтель, не видевший никакой принципиальной разницы между путешествием Одиссея и путешествием его сына Телемаха.⁵ Один из крупнейших авторитетов конца XVIII века Хью Блер причисляет «Телемаха» к тому же жанру произведений, к которому принадлежат «Илиада» и «Энеида».⁶

Значительно облегчала вопрос старая французская традиция прозаического перевода стихотворных поэм. Древние и новые поэмы французскому читателю были

¹ Существует предположение, что Шатобриан использовал поэму Фабр д'Оливе, разрабатывая «чуждое» своей поэмы. См. L. Sellier. Chateaubriand et Fabre d'Olivet. Une source des «Martyrs». — «Revue d'histoire littéraire de la France», 1952.

² Д'Андло (ук. соч., стр. 171) слишком категорично заявляет, что христианское «чуждое» было окончательно убито Буало и возрождено только Шатобрианом.

³ О. с., т. IV, стр. 10.

⁴ Там же, стр. 10—11.

⁵ M a r m o n t e l. La poétique française, т. II, стр. 187. Цитирую по исправленному льежскому изданию 1777 года.

⁶ H u g h B l a i r. Lectures on rhetoric and Belles Lettres, 4 изд., 1790, т. III, стр. 208. Книга Блера была переведена на французский язык.

известны по большей части в прозаических переводах, а следовательно, были для него «эпопеями в прозе». На это и ссылается анонимный лионский защитник «Мучеников», о котором упоминает сам Шатобриан.¹ Наконец, отлично были известны во Франции поэмы Оссиана, составившие эпоху в европейской литературе, и Библия, рассматривавшаяся в XVIII веке как серия прозаических поэм.²

Однако Вольтер заявлял, что поэма в прозе невозможна. Мармонтель констатирует, что французский читатель никогда не «привыкнет» к прозаической поэме,³ — констатирует не без сожаления, так как его «Инки», вдохновившие Шатобриана на индейские темы, представляют собою опыт в этом «невозможном» жанре. Отвергает этот жанр и Лагарп, законодатель хорошего вкуса в период Империи. Когда Дарю по поводу «Гения христианства» говорит о своем «неверии, о своем безбожии в вопросе прозаической поэмы», то он лишь присоединяется к мнению авторитетов XVIII века.⁴ Впрочем, следует делать различие между «поэтической прозой» и «прозаической поэмой». Эти жанры были взаимно связаны, но далеко не совпадали. Несмотря на усилия критиков, в конце XVIII века поэтическая проза распространялась с чрезвычайной быстротой. Под влиянием Руссо, Бернардена де Сен-Пьера, Бюффона «поэзия эмигрировала в прозу».⁵

К прозаической поэме Шатобриана влекло с ранней юности. В этом пристрастии сыграла роль его любовь

¹ Семь статей де Пласа печатались в «Bulletin de Lyon» с 13 мая 1809 года.

² Такая точка зрения устанавливается после появления книги Robert Lowth. De sacra poesi Hebraeorum praelectiones, 1753 (на французский язык переведена в 1812 году). Так рассматривает Библию и Лагарп в своем «Лицее» («Discours sur le style des prophètes et l'esprit des livres saints», в конце первой части).

³ M a r m o n t e l. Éléments de littérature. — Oeuvres complètes, 1818, т. XIII, стр. 375.

⁴ Цит. у A. V i n e t. Études sur la littérature française au XIX siècle, 2 изд., 1857, т. I, стр. 312—313. Категорически отвергает эпопею в прозе и Офман, критик «Journal des Débats». — F. B. H o f f m a n. Oeuvres, т. III, 1834, стр. 344—350.

⁵ A n d r é M o n g l o n d. Jérémie Bitaubé et la «prose poétique». — «Revue de littérature comparée», 1923, стр. 266. О прозаической поэме в XVIII веке см. V i s t a C l a y t o n. The prose poem in the French literature of the Eighteenth century, New-York, 1936.

к поэтической прозе. Стихотворные опыты его обличают полную неспособность к этому роду поэтического выражения, между тем как в ритмической и образной прозе Шатобриан не знал себе равных.

Композиция «Мучеников» также следует правилам классической эпопеи.

В основе сюжета лежит историческое событие, которое в общих своих чертах известно было всякому читателю. Это событие представляет собою лишь фон, на котором развивается действие. Судьба героев являлась той деталью события, которая читателю была неизвестна, поэтому действие сохраняло для него всю свою новизну. Действие поэмы едино не только потому, что оно сосредоточено вокруг одного главного героя, но и благодаря единству исторического события, рассказанного в поэме. Необходимые в каждой эпопее эпизоды представляют естественные ответвления главного сюжетного ствола, — Шатобриан в комментариях старательно доказывает это. Эпизоды разнообразны по своему характеру, так как в этом, согласно законам жанра, и заключается их художественный смысл: батальные картины перемежаются со сценами интимными, массовые сцены — со сценами семейными.

Как полагается в эпопее, здесь изображены не только страсти, но и характеры, причем характеры изображены в действии, в поступках. Огромное и преимущественное внимание уделено нравам, изгнанным классической поэтикой из трагедии и особенно рекомендованным для эпопеи: при помощи «картины нравов» Шатобриан разрешал свою основную задачу — показать воспитательное значение христианства и его моральное превосходство над язычеством.

Большинство теоретиков утверждало, что эпопея, в противоположность трагедии, должна иметь благополучный конец. «Мученики», по мысли Шатобриана, тоже благополучно заканчиваются, — так как смерть Эвдора и Кимодокии, с христианской точки зрения, есть победа и «торжество». Но для того, чтобы подчеркнуть эту идею, — кстати сказать, легко ускользающую от светского читателя, — Шатобриан добавил в третьем издании страницу, в которой говорится о конечной победе христиан и гибели злодеев-язычников.¹

¹ Ср. О. с., т. IV, стр. 585.

Классическую критику занимал и вопрос о том, какой промежуток времени может охватывать эпопея. Некоторые говорили, что нужно предоставить ей неограниченное время, другие — и таких было большинство — хотели, чтобы действие не слишком растягивалось. Считали, что оно должно длиться не больше года, а о тех событиях, которые выходят за пределы этого срока, следует сообщать путем рассказа. Примеры таких сокращающих действие рассказов давали «Одиссея», «Энеида» и «Генриада». Рассказ стали понимать как одну из жанровых особенностей эпопеи, а потому рекомендовалось повествование начинать с середины, а начало излагать в рассказе героя. Так поступил и Шатобриан. Поэма начинается сразу со встречи Кимодокии и Эвдора, который затем рассказывает свою прежнюю жизнь, как то делали Одиссей и Эней.

Наконец, еще одно правило: герой эпопеи должен обладать «героическим» характером. Он может иметь недостатки, увлекаться роковыми страстями, но недостатки его должны покрываться добродетелями, страсти в конце концов должны подчиниться нравственной силе и дух — восторжествовать над инстинктами и обстоятельностью. Любовь в эпопее должна стоять на заднем плане — ведь ни один герой Гомера, по замечанию мадам Дасье, не страдает чрезмерной влюбленностью.¹

Должен ли герой непременно быть известным историческим лицом? По этому вопросу в классической критике единства не было. Опираясь на Аристотеля и Горация, говорили, что строгой необходимости в этом нет, но желательно, чтобы главная роль принадлежала историческому персонажу. Это облегчает построение сюжета и разработку характера. Шатобриан, сделав своим героем вымышленное лицо, пошел по более трудному, но вполне допустимому пути. Однако следствием этого должно было явиться преобладание так называемой «action privée» над «action publique», и критика упрекала Шатобриана в том, что в его поэме «частные» дела отодвинули на задний план дела государственные. На этот упрек Шатобриан отвечал, что в большинстве античных поэм происходит то же и что правило жанра — развитие частного действия на фоне

¹ «L'Illiade d'Homère, traduite en français avec les remarques par Madame Dacier», 4-е изд., т. I, 1731, стр. IV.

государственного и в связи с ним — соблюдено в «Мучениках» в полной мере.¹

В согласии с теорией и практикой эпопеи находятся «предсказания», не раз встречающиеся в «Мучениках», — об этом говорит сам Шатобриан, подчеркивая, что о задаче поэмы, торжестве религии, говорится постоянно, чаще, чем в «Энеиде» Вергилия.² Но есть и другие «предсказания», или, вернее, намеки, — помимо целой системы их, связанной с Гиероклесом, Галерием, Домицианом и т. д. Так, пустынный Павел предсказывает египетский поход Бонапарта, а Велледа говорит о том, что Паризии некогда завоевали Британию, — такие идеи должны были очень порадовать французских читателей, мечтавших о победе над Англией и еще недавно ожидавших высадки французских войск в Британии.

В полном соответствии с принятым Шатобрианом жанром был стиль — благородный, избегающий низких слов и низких деталей, предпочитающий длинные и неясные описания точно, но слишком бытовому названию. Когда приходится говорить о нетопырях, Шатобриан прибегает к весьма сложной перифразе: адские духи несутся так же, как летят к свету факела «эти сомнительные птицы, крылья которых словно сотканы каким-то нечистым насекомым». И в комментариях он поясняет: «Было довольно трудно дать благородное описание нетопыря».³ По-видимому, легче было благородно описать петуха, «эту воинственную деревенскую птицу, которая пробуждает по утрам земледельцев».⁴ За эти загадки мог бы похвалить Шатобриана сам аббат Делиль.

¹ По вопросу об эпопее см. главным образом: H. Blair. *Lectures on rhetoric and Belles Lettres*, 1783, 3 тома; Marmontel. *Poétique française*, nouvelle éd., Льеж, 1777, 2 тома; его же *Éléments de littérature* (Oeuvres complètes, 1818); Louis Domais. *Principes généraux des Belles Lettres*, nouv. éd., revue et considérablement augmentée, 1802, 3 тома; Laharpe. *Lycée, ou Cours de littérature ancienne et moderne*, 1834, 2 тома. Книга Ле Боссю (Le P. Le Bossu. *Traité du poème épique* en 6 livres, 2 тома) охраняла свое значение в течение всего XVIII века, хотя многие принципиально важные ее положения были отвергнуты. Наиболее значительным после Буало остается сочинение Вольтера: «*Essai sur la poésie épique*».

² О. с., т. IV, стр. 585.

³ Там же, стр. 127, 434.

⁴ Там же, стр. 200.

Совершенно эпический характер носят сравнения — длинные, тщательно разработанные, одинаково развивающие определяющее и определяемое: «Подобно тому как земледелец, владелец знаменитого участка земли среди холмов Тмола, прогуливается посреди своих цветущих виноградных кустов и уже подсчитывает потоки чистого вина, которое наполнит королевские фиалы или чаши алтарей, так Галерий видит в своих надеждах льющиеся потоки драгоценной крови, которые обещает ему расцветающее христианство».¹ Сравнения изобилуют в батальных, лирических и интимных сценах, ибо таков закон жанра.

Наконец, политическая задача поэмы выражалась классическими, давно апробированными, особенно развившимися со времени Вольтера средствами — намеками (allusions). Утверждение новой религии и нравственной культуры казалось Шатобриану недостаточным поучением для современного читателя. Нужно было провести аналогии с тем, что происходило недавно и происходит сейчас. В поэме заключена прямая полемика с «якобинцами» и «тиранами». Эти намеки, нарушающие историзм произведения, в ближайшее время будут отвергнуты романтиками.

«Я не хочу ничего менять, не хочу вводить никаких новшеств в литературу, — писал Шатобриан, — я преклоняюсь перед древними, я считаю их нашими учителями, я целиком принимаю законы, утвержденные Аристотелем, Горацием и Буало».² «Нет произведения, которое точнее следовало бы поэтической доктрине, которое полнее согласовалось бы с Парнасом... Те, кто получил удовольствие от чтения «Мучеников», могут быть спокойны: они *развлекались в согласии с правилами*».³

Нельзя с этим не согласиться — «Мученики» были одним из самых классических произведений французской литературы, если мерилom считать строгое следование правилам и подражание образцам. И в то же время в поэме

¹ О. с., т. IV, стр. 170.

² Там же, стр. 558.

³ Там же, стр. 586. Подчеркнутые Шатобрианом слова — цитата из «Первого рассуждения» П. Корнеля «De l'utilité et des parties du poème dramatique». — Oeuvres complètes, éd. Hachette, т. V, 1877, стр. 155.

этой было столько поражающе нового, что многие классики не могли ее принять.

Замысел поэмы носил характер исторический — задача заключалась в том, чтобы показать противоположность двух мировоззрений. Эту новую философско-историческую задачу Шатобриан разрешал в старом классическом жанре, с соблюдением всех классических канонов. Однако необычайно яркий колорит, при помощи которого Шатобриан доказывал принципиальную разницу двух культур, представлялся старым классикам варварским и почти нестерпимым. Казалось, эпопея не может вместить того, чем наполнял ее Шатобриан. Как ни старался он удовлетворять малейшим требованиям «поэтической доктрины», психология его героев, описания, стиль, самый характер художественного переживания — все находилось в несомненном, хотя и трудно определимом противоречии с традицией.

Критики, воспитавшиеся на старых классических канонах, пытались обнаружить в поэме какие-нибудь погрешности против правил. Они ошибались: правила были безупречно соблюдены. Но они были правы, говоря, что между привычным для них классицизмом и этой странной поэмой лежит целая пропасть.

4

Много лет спустя после своего возвращения из Рима в салоне мадам Рекамье Шатобриан, вспоминает Сент-Бев, «стал уговаривать нас, младших, не погрязать в бесполезной подневной работе, поглощающей все силы. Он утверждал, что лучший способ послужить будущему в моменты переходные, в периоды распада или восстановления, — изображать то, что скоро должно забыться. Если бы так поступали в Риме при императорах, сколько воспоминаний сохранилось бы о прекраснейшей эпохе и о величайших людях! Он говорил красноречиво, убежденно, разумно и серьезно... Римские развалины, к которым унесло его воображение, вызывали в нем историческое вдохновение».¹

¹ Ch.-A. Sainte-Beuve. Chateaubriand et son groupe littéraire, т. I, стр. 401—402.

«Историческое вдохновение» создало картины уходящего языческого мира и нарождающегося мира христианского, оно позволило Шатобриану показать этот необычайный контраст двух психологий, борьбу чувств в мятежной душе вероотступника, жажду подвига и нравственного очищения среди разложения огромного государства. «Воскрешение древности», к которому стремились Бартеlemi и Давид и вся плеяда анакреонтиков, элегиков, идилликов конца века, совершилось в поэме Шатобриана. «Волшебник» вдохнул жизнь в этот полусказочный мир язычества, взлелеянный воображением ученых мечтателей прошлого столетия. Но вместе с тем он наполнил античность тем неопределенным томлением, той страстной меланхолией, которая пленяла читателей «Рене» и «Аталы».

Апологетическая задача «Мучеников» разрешается целиком историческими средствами. Для наиболее эффективного доказательства своего тезиса Шатобриан избрал эпоху, в которой христианство и язычество сосуществовали бок о бок. Важно было как можно точнее воспроизвести исторический момент, чтобы дать читателю в руки материал для беспристрастного сравнения. «Главнейшей частью моих замыслов было написать полную картину христианства во времена гонений Диоклетиана».¹ «Кроме того, я хотел изобразить гомеровские нравы и мирные сцены Одиссеи посреди кровавых гонений».² Но для этого уже недостаточно было одной истории, необходимо было археологическое исследование. Шатобриан из теолога должен был превратиться в антиквара.

Антикварная страсть свирепствовала в Европе еще с середины XVIII столетия, а в 1780-е годы римская археология стала модной болезнью. В Рим устремляются паломники за обломками старины, римские кардиналы и английские лорды растрачивают состояния на раскопки и коллекции, антикварный жанр торжествует даже в литературе. Так называемый «археологический» роман, генетически связанный с жанром, созданным Фенелоном, преследовал уже не столько дидактические, сколько чисто научные и эстетические цели — воспроизведение старины

¹ О. с., т. IV, стр. 391.

² Там же, стр. 583.

во всей конкретности ее реальной, бытовой, социально-политической и моральной жизни. Знаменитое «Путешествие юного Анахарсиса в Грецию» аббата Бартельми, писавшееся в течение десятков лет и, наконец, напечатанное в 1788 году, является образчиком этого жанра.

«Путешествие Анахарсиса» стало настольной книгой всех занимающихся древностями, в том числе и Шатобриана. Превосходное знание материала и подробные описания сделали этот роман незаменимым путеводителем по Греции. Несмотря на тяжеловатость изложения и наивность замысла, роль «Анахарсиса» в развитии европейского романа была очень велика. С «Телемахом» исторический роман стал политико-дидактическим, с «Анахарсисом» он стал археологическим. В поэзии влияние археологии сказалось на творчестве великого «александрийца» конца XVIII века, Андре Шенье, некоторые поэмы которого впервые были опубликованы в «Гении христианства». Соблюдая точность «нравов», Шатобриан должен был воссоздать эпоху с той археологической скрупулезностью, которая была необходима в его «антикварное» время. Позднее, когда Бартельми подвергся резкой критике со стороны романтических историков, Шатобриан отметил у автора «Анахарсиса» отсутствие колорита и модернизацию нравов: «Аббат (Бартельми) описывал афинские гинекей, словно это были салоны Шантелу».¹ Однако в 1809 году Шатобриан относился к автору «Анахарсиса» с большим доверием. Роман этот дал материал для описания Аркадии в «Мучениках»² и пейзажей Лакедемона в «Путешествии из Парижа в Иерусалим».

«Историко-классико-археологический» роман проявлял особенный интерес к топографии. Исторический процесс теперь изучался не только в некоем абстрактном «времени», но и на конкретной географической почве, и теперь не только сражения, но и мирный быт народов интерпретировались локальными климатическими и топографическими условиями. С другой стороны, носителю этого процесса также было уделено внимание: этнографические

¹ «Mémoires d'outre-tombe», éd. Biré, т. II, стр. 11. Шантелу — поместье герцога Шузалея, у которого Бартельми провел большую часть своей жизни.

² Ch. R. Hart. Chateaubriand and Homer, 1928, гл. VI.

особенности и степень общей цивилизации, нравственный уровень, предания и обычаи подверглись изучению и получили свое место в общей системе исторических знаний.

Благодаря этим топографическим и этнографическим интересам «Телемах», тем более «Анахарсис» и множество других подобных произведений были задуманы как «путешествия». Шатобриан также был захвачен общим интересом ко всей древности, к людям, нравам, пейзажам и событиям, и так же, как историко-археологический роман, его поэма в значительной своей части оказалась «путешествием».

Это отлично согласовалось с эпической традицией — не только «Одиссея», но и «Энеида», и «Освобожденный Иерусалим», и «Лузиады», и «Генриада» представляют собою не что иное, как «путешествия». Таким образом, строго подчиняясь правилам эпического повествования, Шатобриан разрешал интересовавшие его проблемы. «Я нашел средство, — пишет он, — при помощи рассказа и в ходе действия описать различные провинции римской империи; я повел читателя к франкам и галлам, к колыбели наших предков. Греция, Италия, Иудея, Египет, Спарта, Афины, Рим, Неаполь, Иерусалим, Мемфис, долины Аркадии, пустыни Фиваиды также служат пейзажами и составляют перспективу картины».¹

Когда-то, задумав свою индейскую поэму, Шатобриан, чтобы собрать материалы, отправился в Америку. Теперь, предприняв христианскую поэму, он решил объездить Средиземноморье, чтобы запастись точными сведениями и красками для своих описаний. Ему казалось, что именно так поступал Гомер, собираясь писать «Одиссею».² «Не удовлетворившись всеми этими трудами, жертвами, стараниями, я отправился в путешествие и осмотрел страны, которые хотел описать. Если даже мое произведение лишено других достоинств, то оно может представить инте-

¹ О. с., т. IV, стр. 4.

² Это мнение высказывалось в XVIII веке неоднократно; Роберт Вуд («Essay on the original genius of Homer», 1769) и Лешевалье («Voyage de la Troade», 3 изд., 1802) подтверждали точность топографических описаний Гомера. Еще в 1830 году знаменитый французский ученый Летрон утверждал, что Гомер сам не видал Троянской равнины, а описывал ее по устному источнику. См. «Journal des savants», январь 1830, стр. 32.

рес как описание путешествия по самым прославленным в истории местам».¹

Критика не преминула упрекнуть Шатобриана в увлечении туризмом. Говорили, что он обрек своего героя на длительные путешествия только для того, чтобы использовать свои собственные путевые записки.² Упрек этот не имел оснований. Первым путешествовал Эвдор, и автор отправился по следам своего героя. Описания Греции в «Мучениках Диоклетиана» были проверены и переработаны после путешествия, а в первой книге Крит заменен Аркадией потому, что Шатобриану самому не удалось побывать на Крите.³

Свои путевые записки Шатобриан напечатал спустя два года, в виде огромного «Путешествия из Парижа в Иерусалим и из Иерусалима в Париж». Это сочинение могло бы послужить топографическим комментарием к «Мученикам», вроде тех литературных комментариев, которые были приложены к третьему изданию поэмы. «Путешествие» свидетельствует о том, с какой тщательностью Шатобриан «документировал» свое произведение, и теперь уже не только книжными источниками, но и топографическими материалами. Это случай, кажется еще не имевший прецедента в европейской литературе: Шатобриан впервые применил здесь метод, широко использованный другими в ближайшие же годы.

«Путешествие» еще при жизни Шатобриана подверглось тщательному изучению и критике. Выяснилось, что Шатобриан иногда «по личным впечатлениям» описывает местности, которых не видел, приводит наблюдения своих предшественников как свои собственные, сам сочиняет нужные ему пейзажи, то есть составляет это «Путешествие» почти так же, как составил свое «Путешествие в Америку».⁴ Тем не менее литературный смысл предпринятого

¹ О. с., т. IV, стр. 4.

² Ср. Hoffman. Oeuvres, т. IX, 1835, стр. 140, и Chateaubriand. O. c., т. IV, стр. 584.

³ См. B. d'Andlau, ук. соч., стр. 234—237.

⁴ См. Garabed der Sahaghian. Chateaubriand en Orient, 1918, и его же: «Malte-Brun et Chateaubriand». — «Revue d'histoire littéraire de la France», 1916; Amédée Outrey. Revue critique des documents sur le séjour de Chateaubriand à Athènes. — «Revue d'histoire littéraire de la France», 1938, и особенно комментарии к изд. «Путешествия» Э. Малакиса: Chateaubriand.

Шатобрианом путешествия и его документальное значение для «Мучеников» остаются неоспоримыми. Для того чтобы «прочувствовать» свой материал, необходимо было повидать места, где происходили исторические события или создавались литературные памятники. «Я теперь понимаю тайну скорбей Иеремии, — пишет Шатобриан, — я видел места, где он пел».¹

Шатобриан не ограничивается описанием одной только греко-римской культуры. Критикуя «Генриаду», он заявлял, что «эпопея должна заключать в себе весь мир».² В «Мучениках» он действительно изображает весь античный мир, от Египта до Британских островов, мир эллинический и римский, охваченный поясом беспокойных варварских племен. Эвдор, родившийся в Греции, путешествует по Италии и Галлии, попадает в плен к франкам, совершает военный поход в Британию и охотничью прогулку в Скифию. Затем, прежде чем вернуться на родину, он отправляется в Египет, между тем как Кимодокия едет в Иерусалим, — и так замыкается круг всего известного в древности мира.

Шатобриан понимает мир как совокупность множества племен, ничуть не похожих одно на другое, как сочетание этнических противоречий, — отсутствие таких контрастов он считает недостатком «Генриады».³ «Мученики» в резко контрастирующих картинах должны были изображать противоречия наций и культур.

Контрасты у Шатобриана только внешне напоминали традиционный классический прием, одно из первых правил школьного и академического красноречия. Шатобриан видел в истории, так же как в психологии, вечную борьбу противоположных начал, противоречий национальных, культурных, нравственных. В «Атале» он показал эту борьбу в пределах одной человеческой души, в «Мучениках» — борьба противоположных начал проявляется

brian d. Itinéraire de Paris à Jérusalem, éd. critique... par E. Malakis, 2 т., 1946.

¹ Письмо к маркизе де Пасторе от 11 мая 1807 г. (Correspondance générale, т. I, стр. 229). То же он говорил Марселлюсу. См. Comte de Marcellus. Chateaubriand et son temps, 1859, стр. 4.

² О. с., т. VIII, стр. 579.

³ Там же, стр. 579. С другой стороны, у Шекспира его восхищает столкновение контрастов и, в частности, смешение трагического и комического; ту же особенность он находит и у Еврипида (О. с., т. VI, стр. 392—393).

в столкновении народов и цивилизаций. Чем острее показаны эти противоречия, тем правдивее художественное произведение. Контрасты, за которые Сент-Бёв упрекал Шатобриана, были для него способом художественного познания действительности.

Языческий мир изображен в лице Кимодокии, последнего отпрыска Гомеридов, воплощающей изящные искусства Греции, — «она станет христианкой и передаст святой Музе лиру Гомера».¹ Христианство изображено в Эвдоре, потомке Филоцемена, «последнего грека», главы Ахейского союза и героя Плутарха. Эвдор является представителем греческих героев, в его лице склоняющихся перед новой религией.²

Исторические интересы увлекли Шатобриана далеко за пределы классической античности. В поэме изображены не только язычество эллинское и эллинское христианство. Рим и своеобразная синкретическая культура эпохи, сочетающая с эллинским и древним итальянским началом элементы азиатской цивилизации и государственности, изображены с тем же вниманием. Затем пейзажи меняются, из цивилизованного Рима с его фантастической роскошью Эвдор попадает в первобытную друидическую Галлию времен Цивилиса, в туманную страну франков, почти звероподобных основателей французского государства. Это — «полный свод подлинных документов, касающихся истории франков и галлов».³

5

«Философские тенденции, извратившие нашу литературу, — пишет Шатобриан, — особенно сильно извратили нашу историю... Философы подменили описания сен-

¹ О. с., т. IV, стр. 336.

² Там же, стр. 353. В третьем издании Шатобриан отчетливее подчеркнул символическое значение этой генеалогии. Ср. стр. 594.

³ Там же, стр. 460. Бенжамен Констан во всеоружии своих религиозно-исторических познаний утверждал, что языческая религия эпохи упадка совершенно не походила ни на гомеровскую, ни на ту римскую религию, которую изобразил Шатобриан. Однако упреки Констан бьют мимо цели: Шатобриан изображал римскую государственную религию, а не различные пришедшие с Востока культы, существовавшие в то время в столице и провинциях. С другой стороны, в патриархальной семье Демодока старинная и архаическая обрядность должна была сохраниться в полной чистоте.

тенциями, истинной абсолютной ту относительную истину, которая вытекает из природы вещей и создает дух эпохи».¹

В этих словах довольно четко определены исторические интересы Шатобриана. Он изучает «дух эпохи» в системе ее верований, преданий и обычаев. Это не рассуждение о невежестве древних веков и о нелепости их предрассудков, а живописное воссоздание эпохи, та «относительная», то есть историческая, истина, которая заставляет историка отказать от его личных взглядов и взглядов его времени, иными словами — от истины «абсолютной». Художественное воспроизведение старины, «картина» эпохи, воскрешающая прошлое во всей его конкретности, лучше всего обнаруживает эту «относительную» истину.

Чтобы иметь познавательное значение, такая «картина» в творчестве Шатобриана должна стать символической. Живописная история осуществляется не перечислением деталей, а рядом символических сцен.

Какая огромная разница между мелочными описаниями Бартеlemi и картинами Шатобриана, заключающими в тщательно выписанных деталях широкие исторические обобщения! Дух народа, эпохи, всей цивилизации изображен в небольшой сцене, в картине галльского народного собрания, германской битвы или греческой феории.² Это искусство обобщения, искусство многозначительных, символических, но предельно конкретных в своей изобразительности сцен составляет историческое достоинство «Мучеников». Под руками Шатобриана история впервые оказалась не только наукой, но и живописью, поэзией и философией, то есть тем, чем она должна была стать, чтобы сделаться материалом искусства. В «Мучениках» романтики следующего поколения видели источник художественных поучений и трудные для подражания образцы.

Для изображения столь несхожих стран, людей и народов нужна была богатая палитра. Шатобриан нашел необходимые ему краски в литературных памятниках трех культур. Античные поэмы, библия и Оссиан обусловили не только его стиль, но в значительной мере и пределы его исторических познаний.

¹ О. с., т. VI, стр. 535.

² Феория — праздничное посольство, отправлявшееся на празднества и игры в другие государства.

Археология делала в то время свои первые робкие шаги, оперируя почти исключительно римским материалом. К тому же она не имела своей методологии, своих самостоятельных задач, и основной ее целью было дать иллюстративный материал к историческим или поэтическим произведениям древности. Главным источником для изучения древнего мира были обломки его художественной литературы. Естественно, что Гомер казался не только поэтом, но и историком, единственным свидетелем героических времен Эллады, а к Вергилию обращались не только за художественными поучениями, но и за историческими справками.¹

В период Империи понятие «античности» все еще сохраняло единство, которое оно приобрело в восьмидесятых годах XVIII века. Античный мир казался единым в своих устремлениях, в своем «идеале». Винкельмановская трактовка древнего искусства, отвлеченный, абстрактно героический стиль неоклассической французской школы, стремление к «чистоте линий», к «простоте» античных барельефов — все это, придавая единство понятию античности, в то же время значительно суживало его. Самый термин «греко-римский стиль» свидетельствовал о том, что разноеобразие античных памятников было еще плохо изучено.

Все же это общее, нерасчлененное понятие обнаруживало некоторые признаки дифференциации. Различали римское (республиканское и героическое) и греческое (лирическое и утонченное) искусство. «Мужественная» живопись Давида и «изнеженное», почти сладострастное изящество Кановы характеризовали тот и другой стиль. Недавно открытая помпейская живопись познакомила дилетантов с простотой и изяществом жизни мелких городков и дачных местечек в окрестностях Неаполя, а из произведений историков и сатириков было хорошо известно «падение нравов» императорского Рима. Этот «стиль упадка», «азиатский стиль» римской праздности, и героический стиль республиканской эпохи, и, наконец,

высшее греческое, собственно «языческое» изящество гармонической, почти одухотворенной плоти — все эти намечающиеся в эпоху Империи различия «греко-римского стиля» отразились и в «Мучениках».

Гомеровский характер жизни в пастушеской Аркадии, ликующая афинская феория, приключения в Байях, в Риме, при дворе императора, изображены разными красками и стилями, намечавшимися уже в антикизирующем европейском искусстве начала XIX века.¹

Эвдор повествует о своем первом путешествии в Рим. Противные ветры заставили корабль долго блуждать по Греческому архипелагу, «ласковые берега которого, сияющий свет, нежность и благоухание воздуха не уступают прелести названий и воспоминаний. Мы видели все эти мысы, прославленные храмами или гробницами. Мы заходили во многие гавани; мы восхищались городами, из коих некоторые носят названия цветов — розы, фиалки, гиацинта — и, полные жителями, словно плодотворными семенами, расцветают на берегу моря, под солнечными лучами... Размышляя о судьбах государств, мы вдруг увидели, как из этих развалин выплыла феория. О жизнерадостный греческий гений, которого не могут сломить никакие беды и, может быть, никакие уроки не могут научить! Это было посольство от афинян на Делосские празднества. Делийский корабль, покрытый цветами и лентами, был украшен статуями богов; белые паруса, отливавшие пурпуром в лучах рассвета, надувались от дыхания зефиров, и золотые весла разрезали кристальное море. Феоры, склонившись к волнам, проливали ароматы и возлияния; на корме корабля девы исполняли танец, изображающий несчастье Латоны, а юноши пели хором стихи Пиндара и Симонида». ²

Эвдор прибывает в Рим — и вид города и Кампаньи, при всей их топографической точности и живописной конкретности, обладает той же символичностью: «Я не мог насытить свои взоры движущимися толпами народа, состоящего из всех народов земли, и шествием римских,

¹ Впрочем, несомненно, что гомеровские поэмы в античности действительно считались историческими, а античная историография возникла из эпической традиции. Эти проблемы взаимоотношения истории и эпоса дебатировались не раз и в новое время. См. Georges May. L'histoire a-t-elle engendré le roman? Aspects français de la question au seuil du siècle des lumières. — «Revue d'histoire littéraire de la France», 1955.

¹ Отношение Шатобриана к античности было исследовано в ряде специальных работ. См. Blaise Briod. L'homérisme de Chateaubriand, 1928; Ch. R. Hart. Chateaubriand and Homer, 1928; Louis Hastings Naylor. Chateaubriand and Virgil, 1930.

² О. с., т. IV, стр. 59.

галльских, германских, греческих, африканских войск, по-разному вооруженных и одетых. Старый сабинянин в сандалиях из березовой коры проходил мимо одетого в пурпур сенатора; носилки консулария останавливались, чтобы пропустить колесницу куртизанки; огромные кли-тумские волны влекли к форуму древнюю телегу вольска; охотничья свита римского всадника загроможала Священную дорогу; жрецы шли служить своим богам, а риторы шли открывать свои школы... Как часто ходил я в термы, украшенные библиотеками, к дворцам, одни из которых уже разваливались, а другие были наполовину разрушены для постройки других сооружений! Величие римского горизонта, сочетающееся с широкими линиями римской архитектуры; акведуки, которые, подобно лучам, сходящимся в одном центре, по триумфальным аркам несут воду народу-владыке; несмолкаемый шум фонтанов; бесчисленные статуи, подобные неподвижной толпе среди толпы суетливой; памятники всех времен и стран; сооружения царей, консулов и цезарей; обелиски, вывезенные из Египта, гробницы, отнятые у Греции; какая-то особая красота освещения, дымки и очертаний гор; даже неровное течение Тибра, стада полудиких кобылиц, которые приходят к нему на водопой; эта Кампанья, которую теперь римский гражданин не хочет обрабатывать, ежегодно заявляя покоренным народам, какая страна мира будет иметь честь кормить его; что еще назвать? Все в Риме носит на себе печать владычества и долголетия: я видел карту вечного города, высеченную на мраморных глыбах в Капитолии, чтобы даже изображение его не могло исчезнуть».¹

Геркуланум и Помпея давно уж были открыты, и раскопки постоянно сообщали о новых подробностях частной жизни обитателей счастливых берегов. Здесь было достаточно красок, чтобы описать времяпрепровождение праздного римлянина в Партенопее и Байях.

«Цветы и плоды, влажные от росы, не так сладостны и свежи, как вид Неаполя, выступающего из ночного сумрака. Выходя под портик, я всегда удивлялся тому, что нахожусь на берегу моря, так как волны здесь рокотали едва слышно, как рокошет фонтан. Восхищенный этой картиной, я прислонялся к колонне и без дум, без надежд.

без намерений стоял целыми часами, вдыхая упоительный воздух. Очарование было так велико, что мне казалось, будто этот дивный воздух преображал мое собственное существо и я с невыразимым наслаждением, как чистый дух, возносился к небесам...

Увы! Мы продолжали отдаваться нашим ложным наслаждениям. Поджидать или искать грешную красавицу, смотреть, как она плывет в челноке и улыбается нам посреди волн, плыть за ней по морю, по поверхности которого мы рассыпали цветы, идти за очаровательницей в глубь миртовой рощи и в счастливые поля, где Вергилий поместил Элизиум, — вот каковы были труды наших дней, неиссякаемый источник слез и раскаяния...

Чтобы избежать полуденной жары, мы шли в залы дворца, построенные под поверхностью моря. Возлежав на ложах из слоновой кости, мы слышали, как над нашими головами рокошет волны. Если буря застигала нас в этом убежище, рабы зажигали лампы, полные драгоценного аравийского нажда. Тогда входили юные неаполитанки и приносили пестумские розы в полийских вазах; пока за стенами ревели волны, они пели, исполняя перед нами спокойные танцы, напоминавшие мне обычаи Греции; так воплощались для нас вымыслы поэтов: казалось, это были игры nereid в пещере Нептуна».¹

Вдохновляясь Вергилием и Овидием,² Шатобриан переходит от «римского» величия Давида к «греческой» грации Кановы, поражая своих современников невиданной до того живописностью слова и ритмом речи, которые суровым критикам, зачерстившим в исполнении своих обязанностей, казались почти безнравственными. Таким образом, даже язычество, противопоставленное христианству, оказалось явлением далеко не однородным.

6

О быте древних германцев и галлов некоторые сведения можно было найти у Цезаря и Тацита, но это были все же сторонние наблюдатели, чужестранцы, замечавшие лишь внешние особенности народной жизни, политическое устройство, одежды, кое-какие детали быта и только самые

¹ О. с., т. IV, стр. 72—73.

² L. H. N a y l o r. Chateaubriand and Virgil, 1930, стр. 26.

¹ О. с., т. IV, стр. 60.

общие черты национальной психологии. О своих непосредственных предках, об этих кельтах и германцах, составивших этническую основу современной европейской цивилизации, люди XVIII века знали очень немного. Вот почему поэмы Оссиана произвели такое необычайное впечатление. Впервые они дали некоторое, довольно смутное, но тем более волнующее представление о поэзии, а следовательно, и о мышлении, верованиях, психологии и быте доисторических кельтов. Был открыт новый мир, до тех пор никем еще не угаданный.

Значение поэм Оссиана было тем более велико, что их вскоре перестали рассматривать как явление чисто местное, этнически ограниченное. Оссиан стал представителем целой цивилизации, особой стадии в культурном развитии человечества, образчиком некоей «примитивной» поэзии первобытных народов. Интересы исследователей обратились к древнейшим памятникам европейской поэзии, в частности германской. Казалось, что поэзия германских народов (исландские саги) напоминает поэзию кельтов, которая, впрочем, обладает значительными преимуществами: *в ней больше нежной мечтательности и даже «тонкости чувств».*

Таким образом, в эпоху Империи поэзия «северных народов» все же рассматривается как некое стилистическое единство и противопоставляется поэзии «южных народов» — греков и римлян. Но в то же время среди доступных исследователям образцов северной поэзии пытаются установить различную степень древности, основываясь по преимуществу на «нравах» поэм.

В шестой книге «Мучеников» Шатобриан описывает сражение римлян и галлов с франками и трех полубогатых франкских королей — Фарамонда, Клодиона и Меровея. Одежда и вооружение франков, построение войск, их лагерь, их колдуньи, весь их варварский, примитивный, свирепо-героический быт и боевые песни — все это было необычайно и совершенно ново для французской литературы. «Бардит» франкских воинов является образцом подлинной «варварской» поэзии, сохранившимся в латинском переводе.

«Фарамонд! Фарамонд! Мы бились мечами.

Мы металы обоюдоострые франциски; пот катился со

лбов воинов и стекал по рукам. Орлы и желтоногие птицы испускали радостный клекот; ворон купался в крови мертвецов; весь океан был подобен ране; долго плакали девы!

Фарамонд! Фарамонд! Мы бились мечами!

Отцы наши погибли в боях, все коршуны оплакивали их; наши отцы кормили их телами убитых! Выберем себе жен, молоко которых будет кровью, чтобы они наполнили доблестью сердца наших сыновей. Фарамонд, бардит окончен, часы жизни истекают, мы будем улыбаться, когда придет время умирать!»¹

Бардит этот является припороженным к обстоятельствам, довольно точным, но сокращенным переводом из предсмертной песни (epicedium), по преданию сложенной Рагнаром Лодброком (VIII век), легендарным королем данов. Олаус Вормиус привел ее в латинском переводе в своей книге «De literatura runica». Шатобриан ссылается на эту книгу, как и на книгу Саксона Грамматика. Однако ему не было надобности заглядывать в эти древние сочинения, чтобы познакомиться с песнью. Полный латинский текст и английский перевод ее он впервые прочел в «Критической диссертации о поэмах Оссиана» Хью Блера, печатавшейся уже в течение тридцати лет в английских изданиях Оссиановых поэм. В этой же диссертации он мог найти тщательное сопоставление «готической» поэзии и кельтской поэзии (Оссиана-Макферсона), которая, по мнению Блера, является памятником более поздней ступени цивилизации и более утонченных нравов.

Картина сражения между римлянами и франками столь же поразительна. Из скудных описаний Тацита, из отрывков древних поэм, наконец при помощи Оссана Шатобриан пытается воссоздать германские нравы. Общий колорит, грандиозные пропорции и дух свирепого величия заимствованы у «северного Гомера» несомненно в большей степени, чем у Гомера греческого.

Шатобриан оказался первым во французской художественной литературе медиевистом, открывшим неведомые

¹ Бардит был вольно переведен на русский язык Н. М. Языковым. См. Н. М. Языков. Полное собрание стихотворений, 1934, стр. 98—99. О популярности песни Рагнара в литературе романтизма см. J. T. Велк. Ragnar Lodbrock's Swan Song in the French romantic movement. — «Romanic Review», июль 1931.

до того области средневековой культуры или средневекового варварства, нетронутые пласты «местного колорита». Это было не средневековое с его рыцарством, культом дам, турнирами и менестрелями, не средневековые жанра «трубадур», запетое в бесчисленных романсах. Шатобриан проник в более глубокие пласты древности, в раннее, языческое средневековые эпохи переселения народов, с кровавыми жертвоприношениями, с таинственными поверьями, с верой в колдовство и странной религией саг.

Однако франки были лишь кратким эпизодом поэмы. Драматический ее момент развивается на фоне древней Галлии.

Этот эпизод выдержан в более мягких тонах, которые, несомненно, напоминают скорее Вергилия, чем Гомера, и еще больше Тассо. Эта самая замечательная и самая лирическая часть «Мучеников» была написана в том условно «кельтском» духе, которым характеризовались поэмы Оссиана. Галльская культура допускала ту мечтательность и «нежность чувств», которые вместе с батальными и сверхъестественными сценами составляли особенность Оссиана. Его печатью отмечены полупризрачные, озаренные луною сцены на фоне бурного моря и кельтских дольменов и самый образ влюбленной колдуньи, полный мечтательности и героизма, — все то, что чаровало читателей «Фингала» и «Теморы».¹

¹ Шатобриан был почитателем Оссиана и, во время своего пребывания в Англии, «страстным сторонником шотландского барда», то есть верил в подлинность поэм. Следом этого увлечения остался перевод поэм Джона Смита (см. О. с., т. III). В 1801 году Шатобриан готов был согласиться с мадам де Сталь и признать, что Оссиан стоит во главе германской поэзии. Он утверждал, что Оссиан — христианин (так как создан был христианином Макферсоном), и признавался, что не выходит из дому без Гомера и Оссиана в карманах (О. с., т. III, стр. 654, 655). В двадцатые годы прежний восторг его остыл, да и волна оссианизма в европейской литературе давно уже схлынула. «Макферсон, — писал теперь Шатобриан, — добавил к песням муз ноту, до него неизвестную, это и доставило ему бессмертие... Развалины башен Морвена, озаренные лучами ночного светила, имеют свое очарование; но насколько очаровательнее в своих развалинах Греция, озаренная, так сказать, своей былою славой!» (О. с., т. III, стр. 136). О влиянии Оссиана на творчество Шатобриана и о значении последнего в истории французского оссианизма см. P. Van-Tieghem. Ossian en France,

Наконец, третий, иудайский элемент древней культуры Шатобриан воссоздавал при помощи библии. Он должен был изобразить психологию христианина первых веков — и для этой цели обратился к книге, вдохновлявшей мучеников.

В «Гении христианства» среди множества библейских стилей Шатобриан различает три основных: стиль исторический (книга Бытия, книга Иова и др.), религиозную поэзию и стиль евангельский. Впрочем, каждый из этих стилей включает в себе множество других — так, например, стиль исторический бывает и эпическим, и одическим, и элегией, и буколичкой. Шатобриан попытался использовать все стили, которые он находил в библии. От трогательной простоты и патриархальности, характеризующих христианскую семью Ластенеса, он переходит к стилю «житий» в рассказе о франкских христианах и пустынниках Фиваиды и дает образец пророческого стиля в речах святого Павла. Наконец, поучения духовных отцов, наставляющих Эвдора на путь истины, написаны в стиле евангельских проповедей.

Разрешил ли Шатобриан стоявшую перед ним задачу? Доказал ли он превосходство христианства над язычеством?

И современные Шатобриану критики и позднейшие его исследователи утверждали, что античность в его поэме изображена в более привлекательном виде, чем христианство, и делали из этого вывод, будто и сам автор предпочитал древность новой аскетической и мрачной религии. Однако вывод этот внушен не столько научными, сколько полемическими целями. Замысел поэмы совершенно отчетлив и не только продуман, но и пережит нравственно и эстетически. Шатобриан столкнул два нравственных мира и две эстетики — обожествленной плоти, довольствующейся счастьем материального существования, и неудовлетворенного духа, пренебрегающего радостью жизни и оплакивающего собственное несовершенство. Вся эта древняя слава, героическое и варварское величие, обожествленная плоть должны были померкнуть в лучах

1917, т. II, стр. 182—210. О влиянии Оссиана на «Гений христианства» см. Madeleine Dempsey. A contribution to the study of the sources of the «Génie du christianisme», 1928, стр. 58—61.

новой религии и новой цивилизации. Очарование эллинского гения, языческая прелесть, воплощенная в разукрашенном делийском корабле, «уносившемся на крыльях ветра, как утреннее облако или колесница божества», должны быть, по мысли Шатобриана, отвергнуты ради более высоких идеалов, выработанных христианским сознанием, с его тревогами совести, с его тоской по более справедливому и одухотворенному миру.

Конечно, эти идеалы сильно противоречили эвдемонизму XVIII века, столь решительно отвергавшему христианский аскетизм и противопоставлявшему загробным наградам реальную земную справедливость. В эпоху морального упадка, последовавшего за термидорианским переворотом, в эпоху грубого гедонизма Директории и рабления Империи героическое презрение к личной выгоде и материальным благам, способность жертвовать жизнью ради убеждений, как бы они ни были химеричны, казались Шатобриану качествами в высокой степени полезными. И это также было одной из причин того впечатления, которое производила поэма в первые годы Империи. Но проповедуя нравственную принципиальность, «Мученики» утверждали явно антиреволюционную идею, будто правственность возможна лишь в лоне католицизма.

Изучая античность, широко привлекая литературный материал и различные стили древних памятников, Шатобриан создал картину, полную чудесных контрастов и поражающую читателей своей необычайной живописностью. Эта картина была в известной мере философско-историческим синтезом современных историко-филологических знаний. Вместе с тем в пределах условной античности она изображала множество различных культур, блистающих своеобразием и невиданным до того «местным колоритом».

7

Шатобриан не мог удовлетворить классиков и описаниями античности. Его «греческий стиль» неожиданно приобретает оттенок, совсем не свойственный античности. Прозрачность и четкость контуров расплываются в тонком тумане, меланхолическая мечтательность окутывает ясный греческий пейзаж.

«Луна, висевшая посреди неба Аркадии, была, как солнце, светилом почти одиноким: яркость ее лучей затмила вокруг нее все созвездия, и только некоторые были еще заметны в бесконечности; нежно-голубое небо с проглядывавшими кое-где звездами напоминало лазурное ложе, покрытое жемчугами росы. Высокие вершины Киллена, хребты Фолоя и Тельфуса, леса Анемозы и Фаланта со всех сторон замыкали неясный, подернутый дымкой горизонт. Слышался далекий шум потоков и источников, текущих с гор Аркадии. В долине, где блистали воды Алфея, он, казалось, все еще преследовал Аретузу, Зефир вздыхал в тростниках Сириксы, и Филомела у берегов Ладона пела в лаврах Дафны».¹

Таких пейзажей нет ни у Гомера, ни у александрийских поэтов. Ни Вергилий, ни Тассо не знают столь сложных, живописных оттенков освещения и столь лирических пейзажей. Эта ночь напоминает Кимодокии другую, когда она впервые увидела спящего Эвдора. «Это была одна из тех ночей, прозрачная тень которых словно боится скрыть прекрасное небо Греции: то был не сумрак, но только отсутствие света».² Воздух был нежен, как молоко и мед, и невыразимым наслаждением было вдыхать его. Вершины Тайгета, сходящиеся мысы Колонид и Акрита, Мессенское море сияли мягким светом; ионийский флот спускал паруса, входя в порт Коронеи, как стая странствующих голубей складывает крылья, чтобы отдохнуть на гостеприимном берегу, Алкион нежно стонал в своем гнезде, и ночной ветерок приносил к Кимодокии аромат бальзама и далекие возгласы Нептуна». Посреди этой мглы, или этого сияния, Кимодокия видит спящего юношу: «Лучи нового светила, падая сквозь ветви двух кипарисов, озарили лицо охотника: таким изобразил преемник Аппеллеса спящего Эндимиона. Действительно, дочь Демодока решила, что этот юноша был любовником царницы лесов: жалоба Зефира показалась ей вздохом богини, и беглый луч луны в листве она приняла за край белой туники убегающей Дианы».³

¹ О. с., т. IV, стр. 173.

² Эти слова вспоминает в своих мемуарах Гарибальди, находя, что они прекрасно передают ночной свет субтропического Средиземноморья.

³ О. с., т. IV, стр. 21.

Преемник Апеллеса, о котором говорит Шатобриан, — это Жироде. Сцена эта приблизительно воспроизводит знаменитую картину Жироде «Спящий Эндимион». Это было не только данью благодарности художнику картины «Смерть Аталы» («Atala au tombeau»), но и свидетельством единства художественных устремлений писателя и живописца. Ученик Давида, Жироде, сохраняя свои связи со школой, далеко ушел от заповедей учителя. Он ориентируется на музыку, пытается передать средствами живописи специфическую безобразность музыкального переживания. От линейной интерпретации зрительного впечатления он переходит к туманным пятнам оссиановских сцен. Классические темы он трактует в том же оссиановском стиле. Влияние «северной поэзии» сказалось на его творчестве с той же силой, что и на творчестве Шатобриана, и так же, как у Шатобриана, оно проявлялось в античных сюжетах и при сохранении общих норм классицизма.¹

Это была традиция, уже более или менее осознанная писателями эпохи консульства. Юный Стендаль, задумав в 1803 году эпическую поэму «Фарсалия», надеялся оживить античных богов и сделать их более «современными», придав им оссиановский характер.²

Стилистические подражания северным и античным поэмам имели для Шатобриана не только чисто «литературное», но и познавательно-историческое значение; воспроизводя стиль Оссиана или Гомера, он вместе с тем воспроизводил характер той или иной культуры или восприятия мира. Это — новое отношение к литературным памятникам, оно является особенностью неоклассицизма, не свойственной классицизму предшествующего периода.

Для классиков XVII—XVIII веков античные поэмы были прежде всего идеалом литературной формы. Все временное и местное, несовершенства локальные и исторические отстранялись, чтобы сохранить некий абстрактный идеал «правильной» поэмы, абсолютный образец для подражания. У античных поэтов нужно учиться изяществу выражения. Но содержание Илиады, поступки героев, быт, нравы, в ней изображенные, казались «грубыми» и

подлежащими исправлению. «Изящная» обработка Илиады, на которую отважился Удар де Ламот, показалась кощунством, но идея, которая его вдохновляла, была свойственна едва ли не всему французскому классицизму XVIII века. Даже сторонники древних прощали Гомеру «грубость» нравов, изображенных в Илиаде, на том основании, что это вина его эпохи. Достоинства поэмы объясняли гением ее автора. Гений бессмертен и внеисторичен, эпоха привлекается только для того, чтобы объяснить его «ошибки».

Значение Бартельми заключалось в том, что он попытался рассматривать античную поэзию и эстетику в контексте всей эллинской культуры, и не для того, чтобы что-то простить греческой поэзии, а для того, чтобы восстановить обаяние греческой цивилизации вообще. В 1780-е годы страсть к греческим древностям была так же сильна, как и восторг перед совершенствами греческой литературы.

Стилистическая работа Шатобриана имела тот же смысл: он подражает древним, заимствует у них целые фразы, образы, сравнения не только для того, чтобы «красиво сказать», но и для того, чтобы «точно воспроизвести», и воспроизвести не только стиль, но и способ мышления, верования, уклад жизни, нравственные понятия античного человека. Кимодокия говорит слишком много и не на тему, как это делала Навзикая. Но это не простое копирование и не только стилистическое упражнение «в манере» Гомера. Шатобриан вскрывает подлинный смысл этих «разговоров не на тему» («circonlocutions hors du sujet»): ведь они были «свойственны греческому духу», а потому «я должен был воспроизвести их, особенно в момент встречи двух главных персонажей, чтобы показать контраст между языческой словоохотливостью и лаконизмом христианской речи».¹ Подражания Гомеру у Шатобриана оправданы не только «эпическими», но и историческими задачами.

¹ Несколько замечаний о влиянии Оссиана на живопись см в цит книге P. Van-Tieghem, т II, стр 165

² Stendhal. Pensées Philosophie nova, Le Divan, т I, 1931, стр. 156 (запись, датируемая летом 1803 г)

¹ О. с., т IV, стр 383 Брю высказывает недоверие к этим словам Шатобриана, так как не учитывает, что Шатобриан рассматривал Гомера как основной источник знакомства с древностью и, подражая гомеровскому стилю, тем самым пытался воспроизвести нравы и мышление древних греков (Blaise Briod L'homérisme de Chateaubriand, 1928, стр 116—117).

Вместе с тем в корне меняется отношение поэта к изображаемому. Гомеровское наивное любование хорошей, из добротного материала сделанной вещью превращается в любование археологическое, в восхищение вещью древней, стариной, восстановленной при помощи науки и воображения. Вместо непосредственности античного созерцания мира, вместо описания того, что составляет часть окружающего поэта зримого бытия, антикизирующая эпопея восстанавливает угасшую эпоху при помощи археологических изучений. Процесс как раз противоположный, так как цель антикварного метода — создать впечатление чужой культуры, утраченной красоты. В этом исследовании, в этом воскрешении старины, в благоговейном отношении к малейшим деталям материальной и духовной жизни древности есть своя прелесть: самая мысль об исторической смерти и неповторимости античного мира придает поэме особое меланхолическое очарование.

Именно этими, совсем не гомеровскими тенденциями объясняется некоторая статичность в описаниях и действии «Мучеников». Это, конечно, «стиль ампир», с его любовью к застывшим группам и позам, заимствованным из античных барельефов и камей. По учению Винкельмана, абсолютная красота обнаруживается только в состоянии покоя. Любая экспрессия, любое волнение нарушают идеальную гармонию вечных линий. Греческая пластика, воплотившая абсолютную красоту, придавала своим созданиям выражение покоя, душевной гармонии и полноты духовной жизни. Под этим углом зрения воспринималась и вся античность. Что бы ни говорили о «динамизме» некоторых фрагментов Андре Шенье, даже они вызывают невольное и вполне законное сравнение с каким-нибудь античным барельефом или метопами Парфенона. Конечно, дух античности и Шатобрианом воспринимался под знаком вечности, в совершенстве линии, в гармонии форм и пропорций, которая в винкельмановской эстетике была подчинена законам статики. Стремительный динамизм Гомера неизбежно должен был отливаться в безупречные группы, словно намеренно останавливающие поток движения и пребывающие как вечные образы прошлого.

Для самого Шатобриана разница, конечно, не была заметна. Он полагал, что Гомер и Вергилий творили при

помощи тех же приемов, что и он. Авторы «Одиссеи» и «Энеиды» так же старательно собирали исторические и географические сведения, путешествовали и, может быть, занимались археологией, стараясь не совершить ни единой исторической ошибки. «Все самые незначительные мелочи в «Мучениках» имеют свое реальное основание. Я убежден, что Вергилий и Гомер не придумывали ничего. Потому-то их поэмы в настоящее время и считаются историческими документами».¹

Воспроизводя древние культуры средствами древнего стиля, Шатобриан вступал в противоречие с традиционным французским классическим стилем. Язык Шатобриана был постоянным предметом споров и насмешек: этот «обольстительный язык, — писал Оффман, — всюду, где автор отдается своему пылкому воображению... становится, как и его мысль, вычурным, странным, экстравагантным, а иногда и смешным; он словно задался целью ни слова не сказать так, как говорят все, и насильственно ввести во французский язык образы, метафоры и выражения еврейские, греческие и римские».²

Слова эти весьма показательны. Романтическая реформа стиля заключалась в обогащении языка — не столько словами и выражениями, сколько стилем других языков. До сих пор говорили о северных влияниях в истории французского романтизма, о скрещении в нем «латинской», «классической» художественной культуры с культурой «германской» и «романтической». Следует обратить внимание и на другой, не менее важный фактор французской романтической реформы: влияние библейской, «восточной» поэзии, народной европейской баллады и заново изученной, глубже интерпретированной поэзии античности.

Политический противник Шатобриана, классик, ничего не принявший из новой эстетики, иронически писал об этом языке, заключавшем в себе все формы стиля и все изобразительные средства, какие имелись тогда в распоряжении искусства: «Живописец веков должен иметь на своей палитре краски всех стран и всех времен».³ В этих

¹ О. с., т. IV, стр. 452.

² Hoffmann. Œuvres, т. IX, стр. 171.

³ «Esprit de Chateaubriand», 1818, стр. 29.

словах было дано необычайно точное и глубокое определение стилистических и творческих задач Шатобриана, понятых и оцененных в эпоху романтизма.

8

В этом изображении античного мира, цивилизаций, вступивших в смертельную борьбу друг с другом, противоречие языческого мира и христианства особенно поразительно. Шатобриан восхищается античностью и в то же время доказывает эстетическую несостоятельность древности и примитивность античной души. Апология христианства осуществляется в поэме, следующей античным образцам.

Критики эпохи классицизма неоднократно обращали внимание на то, что в античных поэмах роль любви низведена до степени небольших эпизодов, а главное, она трактуется совсем не так, как во французской трагедии. Герою эпохи не пристало быть влюбленным; самое большее, что он может себе позволить, — это легкое увлечение, кратковременное заблуждение чувств. Он должен руководствоваться совсем иными замыслами. В «Илиаде» Бризеида — лишь повод для ссоры вождей. В «Одиссее» Цирцея и Калипсо влюблены в героя, но он только снисходит к ним, тотчас же, ради иных целей, покидая их страдающими и безутешными. Эней тоже лишь «позволял себя любить», покуда не настало время плыть к другим берегам.¹ Мягко-сердечный и благочестивый герой, весьма пассивно отдающийся своей склонности к карфагенской царнице, полон сострадания к ней, но принужден покинуть ее по повелению богов. Любовь для него — только препятствие, которое он должен преодолеть, и сочувствие вызывает лишь трагическая любовь героини.

Эта ситуация воспроизведена и у Шатобриана: тот же благочестивый и пассивный герой, снисходящий к героине, почти произвольно отдающийся — не любви своей, а влечению; слишком влюбленная героиня, которая предлагает ему трон и кончает самоубийством, неся кару за

¹ Это отмечено и возведено в правило Ле Боссю в его «*Traité du poème épique*». То же повторяли многие критики XVIII века

совершившийся брак. Велледу часто сравнивали с Дидоной. Делал это и сам Шатобриан, и не без оснований. Таким образом, даже эти лучшие страницы «Мучеников» строго следуют традиции эпических любовных эпизодов, утвержденной «Одиссеей» и «Энеидой» и продолженной «Освобожденным Иерусалимом».¹

Однако эпизод, построенный по аналогии с поэмой Вергилия, истолкован Шатобрианом совсем иначе. Апологетическая задача Шатобриана заключалась не только в том, чтобы показать пригодность христианской мифологии для эпических целей. С его точки зрения, психология христианина гораздо богаче драматическими коллизиями, чем психология язычника. В плане чисто художественном это означало введение в литературу некоторых новых психологических тем. «Если бы существовала религия, которая постоянно стремилась бы обуздать страсти человека, то эта религия необходимо обогатила бы игру страстей в драме и в эпопее; она более благоприятствовала бы изображению чувств... В этом и заключается великое преимущество нашего культа над культами древнего мира: христианская религия — это небесный ветер, наполняющий паруса добродетели и умножающий бури совести вокруг порока».² Иллюстрировать эту идею должна была «Атала», появившаяся за несколько месяцев до «Гения христианства».

Та же тема повторяется и в «Мучениках», но здесь роль юной индианки отдана Эвдору. По-разному развиваются события: Атала противостоит страсти и умирает, чтобы спастись от нее; Эвдор поддается ей, чтобы затем

¹ В шовинистическом угаре первой империалистической войны немецкие ученые пытались найти сходство героини Шатобриана не только с Дидоной, но и с Армидой «Освобожденного Иерусалима», называя образ Велледы «плагиатом» (L u b i n s k y. Die Velleda Chateaubriands. — «Germanisch-romanische Monatsschrift», 1915—1919, стр. 224). Французские исследователи пытаются найти прообраз Велледы среди знаковых Шатобриану дам. Одни видят в ней Наталью де Ноайль (P. M o r e a u. Chateaubriand, стр. 128), другие — мадам де Кюстин (B a r d o u. Madame de Custine, 1892; H. G l a e s e n e r. Chateaubriand et Ballanche. — «Revue d'histoire littéraire de la France», 1938, стр. 238). Д'Андрю находит, что в Велледи «слились четыре женских образа» (ук. соч., стр. 107). Конечно, никаких научных выводов из этих сопоставлений и натяжек сделать нельзя.

² «*Génie du christianisme*». — О. с., т. II, стр. 194.

раскаться и навсегда вернуться в лоно добродетели. Но в обоих случаях «ветр христианства» вызывает бури в душе героев, сталкивая добродетель и страсть как начала противоборствующие.

Однако языческая жрица Велледа испытывает совершенно то же беспокойство, что и христианин Эвдор: «То плача, то улыбаясь, счастливейшая и несчастнейшая из смертных, Велледа молчала... Дважды звезда, отмечающая последние шаги дня, покрывала тьмою наш стыд, и дважды звезда, приводящая за собою свет, возвращала нам позор угрызений». Борьба любви и угрызений кончается добровольной смертью Велледы. Друидическая религия вызвала в душе своей жрицы те же «бури совести вокруг порока», какие бушевали в душе Аталы. Они привели Велледу к тому же концу.

Борьба долга со страстью была отлично известна и древности, и тем более в том специфическом виде, в каком неизменно трактует ее Шатобриан, — как борьба целомудрия с любовью. Шатобриан не хотел противопоставлять христианина язычнику, как святого — злодею. Смысл этого противопоставления заключался в том, что христианство по своей нравственной сущности благоприятствует тем высоким нравственным чувствам, которые чужды не столько язычникам, сколько язычеству, — ведь и «Федру» Расина Шатобриан считал типично христианской трагедией, несмотря на то, что героиней ее была легендарная языческая царица.¹

Большинство критиков утверждало, что «Мученики» — не эпопея, а роман, в лучшем случае роман «историко-поэтический». Об этом писал Оффман в своей инспирированной Фуше статье.² Оже сравнивал «Мучеников» с романом Каролины Пихлер и находил между ними много общего.³ Говорили, что эта поэма больше походит на «Анахарсиса», чем на «Иллиаду» или «Одиссею».⁴ Уже в 1809 году «Мученики» воспринимались как роман. Об этом пишет друг Шатобриана и тонкий мыслитель Баланш: «Конечно, это

произведение читают многие: оно ходит теперь по рукам; его дают на прочтение; его все же одобряют в кабинетах-читальнях. Но его не покупают, так как это всего-навсего роман».¹

Действительно, между классической эпопеей и романом было много общего. Недаром современный исследователь Вергилия определяет отношения Энея и Дидоны как роман.² Тот и другой жанр представляют собою большое повествование с несколькими группами героев и разветвленным действием, богатым разнообразными эпизодами, не очень тесно связанными с основной темой. Главное различие заключалось в стиле. Для прозаической поэмы сохранить свою жанровую специфику было труднее, чем для традиционной стихотворной эпопеи. Что же касается «чудесного», то многие критики XVIII века не считали его обязательным. С другой стороны, при чтении на эти эпические украшения можно было и не обращать внимания.

Шатобриан отлично чувствовал близость жанров, — ведь и «Начезы» были написаны сперва в виде романа, и только впоследствии автор «изменил жанр произведения, переделав его из романа в эпопею».³ Уже в предисловии к первому изданию «Мучеников» Шатобриан предупреждал возможные возражения, ссылаясь, как обычно, на Фенелона: «Если «Телемах» — не поэма, то что же это в таком случае? Роман? «Телемах», конечно,

¹ Письмо Баланша к Бёшо от 19 апреля 1809 г. Цит. у G. V a u t h i e r. Les premières relations entre Chateaubriand et Ballanche. — «Revue d'histoire littéraire de la France», 1922, стр. 281—282.

² См. L.-A. Constans. Virgile. — «Revue des cours et conférences», 1934, № 8, 9, 10.

³ Предисловие к «Начезам» (О. с., т. III, стр. 183). Переработка не была доведена до конца. Ж. Леметр предполагает, что первоначальный роман был переделан в эпопею только в 1827 году (ук. соч., стр. 82—83), между тем как в 20-е годы Шатобриан давно разочаровался и в жанре эпопеи и тем более в мифологических персонажах. В. Жиро утверждает, что уже в 1791 году поэма была начата в «ложно-эпическом» стиле, а затем Шатобриан «невольно перешел к более простому тону» (V. G i r a u d. Les maîtres d'autrefois, стр. 104). Оба предположения лишены всякого вероятия. Недавно опубликованное письмо Шатобриана к издателю Бюссону не оставляет никакого сомнения в том, что «Начезы» были и задуманы и написаны в форме романа. См. В. D'A n d l a u. Chateaubriand et les «Martyrs». Naissance d'une épopée, 1952, стр. 134—136.

¹ См. «Génie du christianisme», ч. II, кн. III, гл. 3.

² H o f f m a n. Oeuvres, т. IX, стр. 160 и сл.

³ A u g e r. Mélanges philosophiques et littéraires, т. II, 1828, стр. 448—450.

⁴ То же повторил и рецензент «Revue Encyclopédique», 1828, т. 39, стр. 125.

еще больше отличается от романа, чем от поэмы, — употребляя эти слова в том смысле, какой они имеют в настоящее время.¹ Возражая критикам, Шатобриан обратил внимание и на этот упрек: «Говорят, что это роман? Пусть будет так. Драма? Согласен. Мелодрама? Превосходно. Мозаика? Не стану спорить».² Совершенно очевидно, что эти жанровые определения зависят в значительной мере от угла зрения. Сходство «Мучеников» с романом, раздражавшее классиков, романтикам второй половины 20-х годов казалось достоинством, которое, как надеялся сам Шатобриан, могло бы спасти его поэму от забвения.

9

«Мученики» имели успех главным образом потому, что они были подписаны знаменитым именем. Критика была почти единодушна: она находила множество всяких недостатков и, как всегда, стояла на страже «хорошего вкуса», «правильного стиля» и «чистоты жанра». «Несомненно, «Мученики» не имеют успеха, — с огорчением констатирует Баланш. — Критика «*Journal de l'Empire*» погубила произведение в глазах глупцов и идиотов, которых большинство».³ Но среди этих «глупцов» были такие ученые, как Сисмонди. «Это самый торжественный провал, какой мы когда-либо видели. Провал совершенный, и даже друзья не могут этого скрыть... Даже немилость властелина (Наполеона) не уменьшила немилости публики», — писал Сисмонди графине Альбани.⁴ Когда появилось третье издание с комментариями, Сисмонди высказал свой основной довод против «Мучеников»: «С Аристотелем в руках, он оправдывает всю ткань своего произведения, книгу за книгой, и тем самым обнаруживает раболепие мысли, которое никак не согласуется с дерзостью его стиля, иногда необычайной. Но как раз эти усилия показывают, почему его книга скучна. Удиви-

тельно, как он не понял, что если он хотел написать христианскую поэму, он должен был создать христианскую поэтику, совершенно отличную от поэтики Аристотеля».¹

Сисмонди, усвоивший новые литературные взгляды в кружке мадам де Сталь, придерживался исторической точки зрения на «идеал прекрасного». Новое мировоззрение, по его мнению, должно было создать новую эстетику и новое искусство. Это «романтическая» точка зрения, прямо противоположная «классической», для которой существовал только один-единственный идеал, подкрепленный системой абсолютных правил. Таким образом, поэма не нравилась одним потому, что она была недостаточно классична, другим потому, что оставалась в классической колее.

Религиозный элемент поэмы и особенно мифологические персонажи также вызвали раздраженную критику в обоих противоборствующих лагерях. Классики-идеологи с полным основанием видели в христианской мифологии реакционную политическую тенденцию и считали введение христианского «чудесного» реакционным мракобесием. Но и для страстных католиков и тем более для представителей церкви это «чудесное» было неприемлемо, так как многое в нем противоречило католической ортодоксии. Такое мнение выразил аббат Клозель де Монталь, впоследствии епископ, обвинявший Шатобриана в нечестии.²

В первые годы Реставрации «Мученики» получили официальное признание. В журнале «*Muse française*» эта поэма была прославлена как замечательное создание нового искусства и противопоставлена «Генриаде».³ В открытом письме к Оффману Гюго в 1824 году повторил то же: «Мученики» — великий образец новой поэзии, которая была теоретически обоснована в «Гении христианства».⁴ По-

¹ Письмо к графине Альбани от 12 марта 1810 г. (там же, т. I, стр. 307).

² См. «*Mémoires d'outre-tombe*», т. III, стр. 12—13, и «*Les cahiers de Madame de Chateaubriand*», p. p. J. Ladreit de Lacharrière, 1909, стр. 60—61.

³ Цит. у Е. Biré. Victor Hugo avant 1830, 1902, стр. 315.

Во время Реставрации «Мученики» были переизданы дважды: в 1822 г. в двух томах и в 1826—1827 гг. — в трех томах Собрания сочинений Шатобриана (т. XVII, XVIII, XVIII bis).

⁴ «*Journal des Débats*», июль 1824. Цит. по «*Odes et Ballades*», éd. Ollendorff, стр. 563.

¹ О. с., т. IV, стр. 12.

² Там же, стр. 593.

³ Цит. у Vauthier, ук. соч. — «*Revue d'histoire littéraire de la France*», 1922, стр. 281—282.

⁴ «*Epistolario inedito*, a cura di C. Pellegrini», т. I, 1922, стр. 267 (письмо от 22 мая 1809 г.).

явление нового издания дало повод для статей, рассматривавших поэму почтительно, но довольно прохладно, как этап в развитии французской эпической поэмы. В 1816—1817 годах мадам де Ремюза и ее сын, критик, романтик и «доктринер», высоко ценили «Мучеников», о «Гении христианства» отзываясь отрицательно.¹ Мадам де Ремюза предпочитала Эвдора Энею и находила, что христианство превосходит язычество там, где героям приходится бороться с великими страстями и испытывать великие несчастья.² Единственный недостаток, который мадам де Ремюза обнаружила в поэме, это недостаток простоты и обилие мысли, заставляющие читателя размышлять по поводу каждой строки.³ Но это — недостаток явно «романтический».

Между тем в начале двадцатых годов во французской литературе произошли крупные изменения. Классические догмы всё больше разрушались, романтизм углублял свои теории и распространялся в литературной среде. Полемика принимала острые формы. Романы Вальтер Скотта воспринимались как образцы нового романтического искусства. Исторический роман казался жанром единственно современным. С этой точки зрения рассматривались и все остальные жанры и произведения.

3 июня 1824 года в сен-жерменском салоне герцогини де Дюрас зашла речь о «Мучениках». Высказывали соображения, которые приходили на ум едва ли не всем мыслящим читателям этой поры. Шатобриан не воспроизвел Гомера, говорил Капо д'Истрия, Гомеры ныне невозможны; юность нельзя возратить ни миру, ни человеку, таков закон времени; но Шатобриан сделал все, на что способен гений: он проявил себя великим живописцем природы и знатоком людей. Эта новая эпопея, сказал другой собеседник, не является ни библейской песнью, как произведение Милтона, ни христианской и рыцарской легендой, как «Иерусалим» Тассо, ни национальной и современной поэмой, как «Лузиады» Камоэнса, ни лирическим и религиозным размышлением, как «Мессиада» Клопштока; это про-

изведение смешанное, а потому искусственное; автор подражает в нем вещам, которые мы не в состоянии воспроизвести, и становится оригинальным только тогда, когда перестает быть эпическим.¹

Эти слова свидетельствуют о том, что читатель 20-х годов воспринимал «Мучеников» в несколько ином аспекте. И христианская и языческая мифологии потеряли всякий интерес, стало ясно, что подражать Гомеру в новое время нельзя. Капо д'Истрия, отрицающая эпический талант у Шатобриана, обнаруживает у него нечто иное — талант живописца и историка: ведь «оригинальным» Шатобриан бывает только тогда, когда он перестает быть эпическим. Главнейшая эпическая особенность «Мучеников» — сцены в аду и на небе — была отодвинута на задний план приключениями Эвдора, Велледы и Кимодокии, драматическими, лирическими и символическими картинами древнего мира.

В 1820-е годы, анализируя свое произведение, Шатобриан отлично понял его судьбу и литературную функцию.

Прежде всего, отпало возражение, возможное только в системе классицизма. Офман когда-то упрекал Шатобриана в сочетании мирского со священным, то есть языческого с христианским. Для Офмана это было не только нечестием, но и смешением стилей. В 20-е годы это смешение стилей воспринималось как изображение социальных противоречий эпохи.

Зато обнаружился новый и весьма существенный недостаток: сверхъестественные персонажи, изображенные как реально существующие личности. Шатобриан называл это «merveilleux direct» (то есть *непосредственное* или *реальное* чудесное), в отличие от сверхъестественных персонажей, существующих лишь в воображении других, реальных героев, как привидения, призраки и т. д. Теперь он видит, что в этом был порок его поэмы: «Все еще сохраняя свои классические предрассудки, я неудачно применил сверхъестественные персонажи как реально существующие (merveilleux direct). Испуганный своими нововведениями, я решил, что мне не обойтись без ада и неба. Однако для

¹ Charles de Rémusat. Correspondance, т. II, стр. 326. 346.

² Там же, стр. 308.

³ Там же, стр. 354—355.

¹ Villemain. La tribune moderne. M. de Chateaubriand, 1858, стр. 366—368.

развития действия довольно было бы только злых и добрых ангелов без избытого «чудесного». Но если этот собственно эпический элемент «Мучеников», столь высоко ценившийся Шатобрианом в 1809 году, оказался недостатком, то исторический элемент поэмы должен сохранить всю свою ценность: «Если битва франков, Велледа, Иероним, Августин, Эвдор, Кимодокция, если описание Неаполя и Греции не добьются благосклонности читателя «Мучеников», то их не спасут ни ад, ни небо».¹

Иначе говоря, «спасение» этой поэмы заключалось в том, что она перестала быть поэмой и оказалась историческим романом, тем самым из произведения классического превратившись в произведение романтическое. Это превращение и совершилось в сознании романтиков 1820-х годов.

Действительно, если бы изъять из «Мучеников» эпические ад и небо, то они вполне могли бы претендовать на название исторического романа. Сюжет, развивающийся вокруг большого исторического события; широкая картина целой эпохи в переломный исторический момент, в ее внутренних противоречиях, в конфликте двух противоположных культур; самое понятие эпохи как некоего сочетания противоположностей, предполагающего борьбу социальных, культурных и нравственных сил; своеобразная философия истории, связывающая прошлое с будущим и предсказывающая наступление новых времен; символические сцены, выражающие в нескольких кратких чертах дух данного общества, народа или цивилизации; строгая топографическая локализация действия, «исторический пейзаж», воссозданный с большой археологической точностью и служащий фоном для излагаемых событий; герои исторические, играющие чисто политическую роль, и связанные с ними герои вымышленные, выполняющие по преимуществу функции первых любовников; судьба их, вызывающая главным образом «романический» интерес, но развивающаяся на фоне великих политических событий и в зависимости от них; наконец, продуманная, логически ясная композиция, не слишком разветвленная, но и не очень скудная, с единством действия, со строгим подчинением персонажей главному герою, — все это типичные

особенности исторического романа в той форме, какую в ближайшие годы придаст ему Вальтер Скотт.

Поэма Шатобриана была первым во французской литературе образом «местного колорита», причем как раз того, который в ближайшее время должен был привлечь особое внимание: колорита раннего средневековья. Языческие — римские и греческие — нравы изображались неоднократно, и попытка воспроизвести античный строй мысли не могла особенно удивить. Более оригинально было изображение новых, христианских нравов. Статические фигуры канонизированных святых, которыми сам Шатобриан был очень доволен, представляли собою явление, в художественной литературе совершенно новое. Еще больший интерес должны были вызвать батальные и жанровые сцены галльской и древнегерманской жизни. Впечатление, какое произвел на О. Тьерри бардит франкских воинов, испытывали многие историки и писатели эпохи.

Но наибольший интерес вызывает сам Эвдор, эта заблудшая душа, идущая сквозь все препятствия и соблазны к тому, что когда-то казалось высшей истиной. Герой этот был взволнован не только любовью, но и чувствами религиозного и нравственного характера. И это была не обычная для французского классицизма борьба долга со страстью, но упорное развитие нравственной идеи в чрезвычайно специфических условиях IV века. Несмотря на всю «идеальность» своей психологии, Эвдор мог бы показаться подлинно историческим героем и, может быть, для французской литературы первым историческим героем в новом смысле этого слова. Благодаря этим качествам, а также несравненной «магии стиля» «Мученики» вошли в историю французского исторического романа.

Литературное значение «Мучеников» не перешло за границы 20-х годов. Исторический роман, способствовавший некоторому успеху поэмы, вместе с тем разрушал интерес к самому жанру эпопеи. Это произведение, которое Шатобриан считал лучшим из всего им написанного, оставалось образчиком стиля, несмотря на то, что во многих местах оно казалось архаическим, напыщенным и ложно сентиментальным. Однако и в отношении стиля «Атала» и «Рене», а затем «Замогильные воспоминания» казались более совершенными. Эдгар Кине, давая сравнительную

¹ «Mémoires d'outre-tombe», т. III, стр. 14—15

характеристику Шатобриана и мадам де Сталь, определил их реальное литературное значение. У мадам де Сталь — новые идеи, писал он, но старый стиль. У Шатобриана — новый стиль, но старые идеи.¹ Действительно, и политические и эстетические взгляды, нашедшие свое выражение в «Мучениках», казались устаревшими уже в 20-е годы. Самый историзм Шатобриана представлял собою явление особого рода, мало похожее на историзм французских романтиков 20-х годов. Он развивался на других общественных и философских основах, стремился к другим нравственным целям и пользовался другими художественными средствами. Романтики создавали новое искусство, лишь отчасти согласовавшееся с эстетикой Шатобриана, и поэма его вошла в историю романтизма только теми своими элементами, которые могли быть заново истолкованы и поняты в свете новых исторических интересов.

ГЛАВА ВТОРАЯ

ПРОБЛЕМА ИСТОРИЧЕСКОГО РОМАНА ВО ФРАНЦУЗСКОЙ КРИТИКЕ 1820-х ГОДОВ

1

Год появления «Мучеников» — это год битвы при Ваграме, завершившей один из самых искусных в стратегическом отношении походов Наполеона. Империя достигла высшей точки своего могущества. Карта Европы была перекроена еще раз, Австрия и Пруссия приведены в ничтожество, на древние королевские троны посажены «свои люди» — братья всемогущего императора или его ближайшие соратники. Англия изнемогала под бременем долговой войны и выжимала последние соки из рабочего населения. Папа был заключен под стражу.

Внутри Франции деспотизм принял формы, знакомые даже старому режиму. За исключением официозов, пресса перестала существовать. Брошюра политического содержания была явлением исключительным. Государственный совет и Сенат редко отваживались выражать свое мнение, даже в делах, подлежащих их непосредственному ведению. Среди всеобщего молчания раздавались только голоса чиновников, прославлявших одного человека. Но над Европой, подвластной императору, навис экономический кризис. Франция была обессилена кровопролитными войнами. В Испании разгоралась народная война, Италия, измученная поборами, вдохновленная лозунгами Французской революции, готовилась к своему Рисорджименто, в раздробленной Германии вспыхивали искры сопротивления. Еще несколько лет кровопролитных войн, еще несколько побед, купленных тяжелой ценою, — и русская Отечественная война уничтожит «Великую армию», раз-

¹ Edgar Quinet. Histoire de mes idées. — Oeuvres, т. X, 1858, стр. 262.

рушит престиж ее непобедимости и поднимет на борьбу с Империей народные ополчения Европы.

На глазах одного поколения погибал старый мир и возникал новый, ничем не похожий на освященные веками порядки. Европа напоминала котел, в котором вываривалось неведомое будущее. Революция, за четыре года прошедшая весь путь от клятвы в Же-де-пом до термидорианского переворота, множество сменивших друг друга конституций и правительств, небывалый блеск Империи и последовавшие за ним небывалые катастрофы, национальное унижение, наступившее после «славы», так долго дурманившей головы, — все это могло бы как будто способствовать историческим размышлениям. Так и казалось тем, кто возникновение нового «исторического чувства» пытался связать с этими грандиозными и поучительными зрелищами. В действительности было не так. Романтическую историографию создали не зрелища, отраженные, как в зеркале, в потрясенной душе современников, а реальные задачи общественного развития. Романтическая философия истории была не пассивным созерцанием, а активным вмешательством в социальную жизнь. Новые точки зрения во французской публицистике, историографии и философии истории возникли тогда, когда уже отшумели события и открылась возможность острой идеологической борьбы. Они вырабатывались в огромной полемической литературе, в статьях и брошюрах, пытавшихся разобраться в вопросах дня и рекомендовать ту или иную программу действий.

Все эти попытки и поиски шли в другом русле, чем философско-исторические размышления Шатобриана, и преследовали другие цели. Никакого желания оправдать религию как политическую «необходимость» современности, никакого противопоставления «спасительного» христианства «пагубному» язычеству, никакой дидактики, но нечто прямо противоположное: стремление оправдать историческое развитие, идущее извилистым и трудно определяемым путем от «необходимости» к «свободе», от древнейших теократий к будущей демократии, самым полным историческим выражением которой казалась французская революция.

Роялисты, требовавшие возвращения к старому режиму, не признавали развития. Закон истории был для них

законом неподвижности, вечных и неизменных качеств. Они рассматривали революцию как злой умысел, как дурную случайность, нарушившую предустановленное. Вычеркнуть революцию из истории значило восстановить закон. Для «философов» и «просветителей», которых немало было среди либералов и демократов эпохи Реставрации, единственным законом истории был рационалистически сконструированный идеал общественного устройства. Законодатели пытались найти его во множестве конституций, создававшихся на античный либо на английский лад. Для них реальная история тоже казалась случайным отклонением от нормы, помехой, стоящей на пути «разума». Новая философия истории разрабатывалась преимущественно теми кругами, которые рассматривали революцию как закономерный результат предыдущего исторического развития, а конституционную монархию Реставрации, сменившую деспотизм Империи, — как продолжение революции.

Задача заключалась в том, чтобы показать эту закономерность исторического развития, чтобы уловить прогрессивный смысл каждой данной эпохи. Для этого нужно понять ее своеобразие, проникнуть в тайну ее мышления, в ее материальные и культурные интересы, «оживить» ее. Нужно изобразить эпоху в борьбе ее движущих сил, в ее становлении, и тем самым указать перспективы дальнейшего развития. Тогда обнаружится необходимость исторических изменений, прогресса, непрерывной борьбы за свободу и демократию. В этом видели программу исторической науки и вместе с тем ее общественный и нравственный смысл.

Новая методология и философия истории возникла в среде так называемых доктринеров, умеренно-либеральной партии, которая в продолжение почти всей Реставрации возглавляла борьбу оппозиции с феодальной ультра-роялистской партией. В данных исторических условиях доктринеры выступали как защитники революции, даже в известной мере как ее апологеты, но законным результатом революции они считали в основном лишь те политические «свободы», которые были зафиксированы в хартии 1814 года. Они требовали равенства, демократии, социальной справедливости, они выступали от имени всей страны и чувствовали себя представителями всего народа. Однако

равенство и демократия в их понимании были ограничены небольшой группой «образованных» людей, носителей народного «разума», то есть буржуазной верхушкой и ее идеологами, — той группой, которая и пришла к власти после революции 1830 года. Они говорили об общественной и классовой борьбе в истории, — и в этом, по словам Маркса, была их большая заслуга, — но в их глазах это была борьба между феодалами и третьим сословием, так как обнаружить закономерность и необходимость классовой борьбы внутри третьего сословия они не могли и не хотели. Поэтому понимание закономерностей, обнаруженных ими в историческом процессе, являясь огромным достижением философско-исторической мысли, было ограничено их общественной позицией и кругозором идеологов либеральной буржуазии. Перспективы дальнейшего развития, будущая демократия и свобода мыслились ими как уничтожение сословных преград и привилегий, как свободное развитие буржуазных отношений, как свобода выборов с высоким цензом, который должен предохранить страну от «несознательной черни» и «бунтовщиков». Многие из них были искренни в своей симпатии к народу и человечеству, в своем стремлении к всеобщему равенству и справедливости, но реальный смысл этих понятий для них самих был не всегда вполне отчетлив и всегда ограничен.

Упоминаемые ниже мыслители, историки, критики и романисты, очень отличавшиеся друг от друга по своим общественным, философским и литературным взглядам, в огромном большинстве принадлежали к либеральной оппозиции или смыкались с нею в самых основных своих воззрениях. Поэтому в большей или меньшей степени все они были ограничены пределами буржуазного либерализма, который в 20-е годы так глубоко обнажал природу общественных отношений и с такой смелостью делал свои политические выводы.

Во время Реставрации история стала полем общественной борьбы, вернее арсеналом, из которого сражавшиеся брали свое оружие. Этим арсеналом пользовались и те, кто тщился восстановить феодальное прошлое, и те, кто хотел построить демократическое будущее. Такова основная причина всеобщего интереса к истории и вместе с тем увлечения историческим романом, которое является

одной из отличительных особенностей французского романтизма 20-х годов. Одни восхищались средневековьем с его «единомыслием» и покоем в лоне католической церкви и монархии, другие дискредитировали феодализм и абсолютизм, приводя в пример ужасы средневекового бесправия, инквизиции и деспотизма.

«Все теперь принимает форму истории — полемика, драма, роман, поэзия, — писал Шатобриан, словно подводя итоги этому десятилетию. — Средневековая Шотландия возрождается в знаменитых романах Вальтер Скотта. Новый Свет, все древности которого заключаются в его лесах, его дикарях и его свободе, нашел в Купере художника этих древностей. У нас также есть этот новый литературный жанр: множество талантливых писателей дали нам картины, исполненные исторического колорита... Эти яркие изображения сделают еще более трудной задачу историка. В XIII веке историческое рыцарство создало рыцарство романтическое, которое существовало наряду с ним. В наше время подлинная история будет иметь свою вымышленную историю, которая либо затмит ее своим сиянием, либо будет следовать за нею, как тень».¹

Исторический роман XVIII века не занимался сложными историческими проблемами. Психологический по своим основным интересам, в конце столетия он отразил широкие симпатии к средневековью, отчетливо проявившиеся в жанре «трубадур», а также разоблачительные тенденции просветительства, использовавшего традиции готического романа. Однако понять эпоху как необходимый этап в развитии народа, уловить реальное историческое содержание в борьбе суеверий, предрассудков и «мнений» для XVIII века было невозможно. Поэтому в 20-е годы возникает новый тип романа, весьма отличный от прежнего. Борьба за новый исторический роман велась в течение целого десятилетия и связана была с резкой критикой классического исторического романа XVIII века.

Реформа, конечно, произошла не сразу. Из года в год, особенно начиная с 1820 года, в историческом романе развивались новые свойства. Изменения эти происходили вместе с развитием новой концепции истории. Чем глубже

¹ Chateaubriand. *Études historiques*. — О. с., т. IX, стр. 50—51.

проникали в сознание писателей и публики новые представления об историческом процессе и задачах исторического исследования, тем решительнее изменялся исторический роман, превращаясь из классического в романтический. По существу это был один и тот же процесс: разрешая, казалось бы, специфически литературные проблемы, писатели разрешали проблему нового мировоззрения и новой науки.

Эта большая и трудная работа была совершена общими усилиями писателей и критиков. Бесчисленные статьи, предисловия и манифесты рассматривали вопрос в разных аспектах, привлекая новые материалы и обсуждая достигнутое. И однако из всей этой массы трудов нельзя извлечь теорию исторического романа: единой, последовательной, строго разработанной и общепринятой теории никогда не существовало. Но были тенденции и интересы, характерные для романтической литературы эпохи. В развитии и борьбе этих тенденций возникали великие образцы жанра, имеющие между собою так много общего и в то же время столь несхожие и даже прямо друг другу противоположные.

Политические задачи исторического романа были не раз формулированы историками, публицистами и критиками. В 1820 году Тьерри, вдохновляясь «Ирландскими мелодиями» Т. Мура, требовал патриотической элегии и рекомендовал французским писателям обратиться к исторической и национальной теме: «Нас называют новыми людьми, — докажем, что мы ими не являемся; объединимся при помощи народных воспоминаний с людьми, которые прежде нас желали того же, чего желаем мы, с людьми, которые понимали свободы французской земли так же, как понимаем их мы».¹ Феликс Боден, продолжая мысль Тьерри, в предисловии к своему роману «Крепостной, или Установление коммун» говорил о необходимости «как можно точнее воспроизводить нравы прошлого и исследовать нашу историю и наши предания», чтобы противопоставить истину феодально-аристократическим выдумкам.² «Я решил опубликовать эти «Воспоминания», —

¹ A u g. T h i e r r y. Dix ans d'études historiques, 1835, стр. 130. Монлозе в своей полемической книге «О французской монархии» (1814) называл «новыми людьми» третье сословие, противопоставляя ему «древних людей», франков-аристократов.

² Это предисловие было в виде лекции прочитано в Атенее и напечатано в «Revue Encyclopédique», 1823, т. 17, стр. 232 и сл.

пишет Колен де Планси в предисловии к своему роману «Воспоминания крестьянина XIV века», — только для того, чтобы заткнуть рты неосторожным апологетам прошедших времен, которые восхищаются тем, чего не знают, и прославляют варварские времена потому, что они ниже эпох цивилизованных».¹ Публика, пишет Барант в 1828 году, с удовольствием читает о недостатках королей, как и обо всем, что повествует о пороках прошлого: публике нравятся, когда ей показывают старые времена... как времена варварства, беспорядка, безнравственности».² Жакоб-Библиофил, печатая свой роман о самых диких обычаях средневековья, подчеркивал свой либерализм: «Г-н де Маршанжи напрасно защищает свои политические взгляды, ссылаясь на средневековье, которое он изображает как золотой век совершенствования. Несмотря на мою любовь к средним векам, я, кажется, доказал, что целиком принадлежу своему времени и юн сердцем и убеждениями».³

В разгар увлечения историческим романом А. Пишо объяснял свою симпатию к этому жанру несколько иначе: «Я восхищаюсь древними преданиями, доблестью рыцарских времен, развалинами феодальных замков, но только потому, что я рассматриваю их сквозь призму поэзии; все же я привержен к результатам революции и считаю их вознаграждением нам, французам, — тем, которые не эмигрировали». История, по мнению Пишо, всегда оказывает революционизирующее влияние: «Чем меньше мы будем заниматься историей нашей страны, тем меньше мы будем думать о современном правительстве».⁴

Так же объясняет исторические интересы современного читателя и «Mercure du XIX siècle»: «С тех пор как во Франции установилось представительное правительство,

¹ Collin de Plancoy. Mémoires d'un vilain du XIV siècle, т. I, 1820, стр. 5—6.

² P. de Barante. Mélanges historiques et littéraires, т. II, 1835, стр. 200—201.

³ Jacob-Bibliophile. Le roi des ribauds, Bruxelles, т. I, 1831, стр. 3.

⁴ A. Pichot. Voyage historique et littéraire en Angleterre et en Écosse, т. I, 1826, стр. XIX, XV. О роли Пишо в истории исторического романа и интерпретации Скотта см. L. A. Bisson. Amédée Pichot, 1942.

все умы поглощены интересами общенационального значения».¹

В 1835 году хроникер литературной жизни отмечал тот странный факт, что увлечение средневековым сошло по времени с уничтожением феодализма.² И в том же 1835 году, словно откликаясь на это, Людвиг Берне писал, что «исторические романы больше, чем события, больше, чем политические соглашения и газеты, пробуждали народы, предупреждали их об опасности и внушали им сознание своей силы и своего права».³

В историческом романе вставала из тьмы веков необычайная в своих суевериях и жестокости, трогательная в своей жажде подвига, достойная сострадания, дремучая и чудовищная старина. Это зрелище было полезно и необходимо. Глубокие закономерности, проступающие сквозь хаос событий, давали уверенность в будущем. Седая древность принимала участие в современных боях.

Но история служила не только средством убеждения, аргументом в парламентских дискуссиях режима Реставрации. В усмирённой Франции, в Париже, полном безработной интеллигенции, чувствовалось отсутствие энергии. Были ли люди 1820-х годов менее энергичны, чем люди других эпох, — это вопрос, вероятно, в такой постановке неразрешимый. Но несомненно, что писатели и публицисты упрекали свою эпоху в отсутствии воли, в вялости желаний, в чрезмерной любви к комфорту, занявшей место других, более благородных страстей. Все это с полной отчетливостью было не раз сформулировано Стендалем. Гамлет казался типом специфически современным, словно созданным для этой мутно-серой, осторожной, велеречивой и «адвокатской» Франции. При таких обстоятельствах могучие средневековые герои, бросающиеся в бой с самоотверженным восторгом, посвящающие жизнь служению идее, не знающие ни сомнений, ни колебаний, могли, по мнению критиков, иметь немалое воспитательное значение, закаляя волю, заражая страстью и

подготавливая характеры для грядущих боев. Шарль Нодье, ультрароялист, иронически относившийся к аристократам, видел в любви к экзотическим и жестоким нравам признак современной «развращенности», либерализма и материализма: тема, введенная Купером, свидетельствует, по его мнению, о том, что «Купер правильно понял потребности нашей современной цивилизации, которая больше, чем когда-либо, хочет «новизны, даже если ее нет на свете», и жаждет, подобно Александру, новых миров для завоевания, чтобы открыть иной строй чувств и испытать иные волнения; таков неизбежный результат необычайного совершенствования, которое истощило умы и сердца и оставило воображению только ряд холодных позитивных идей, за круг которых оно не может перейти, чтобы не услышать голос Предвечного, говорящего волнам морским: «Вы не пойдете дальше!»¹ Жажда сильных ощущений казалась Нодье результатом революции, и литературу, вызывавшую эти ощущения, он назвал «неистовой». Но в том же 1823 году Стендаль требовал драмы более драматической, чем трагедии Расина, которые не могут удовлетворить современников революции и тех, кто участвовал в походе на Москву.² В том же году Виктор Гюго прославлял Вальтер Скотта за то, что он писал для новых поколений, которые «своей кровью и своими слезами вписали в историю человечества самую необычайную ее страницу».³ Тьерри, рассказывая о борьбе средневековых городских коммун с феодалами, пытался вдохнуть средневековый героизм в своих современников, и Гизо точно выразил значение средневековых сюжетов в одной из своих лекций по истории цивилизации во Франции:

«В течение последних 50 лет мы жили под властью общих идей, все более распространявшихся и повелительных, под тяжестью грозных событий, которым почти невозможно было сопротивляться. Результатом была некоторая расслабленность, дряблость духа и характера. Личным убеждениям и воле не хватает энергии и самоуверенности. Люди верят общепринятым взглядам, подчи-

¹ «Mercure du XIX siècle», 1827. Цит. у J. Merlant. Le roman personnel de Rousseau à Fromentin, 1905, стр. 340.

² Заметка о книге Гейне «De l'Allemagne» («Revue des deux Mondes», 1835, т. II, стр. 260—261).

³ L. Bérné. Статья о романе Ларюша «Grangeneuve» (Gesammelte Schriften, т. VIII, стр. 209).

¹ «Journal des Débats», 21 ноября 1823, стр. 4.

² Стендаль. Собр. соч., т. IX, 1938, стр. 56.

³ «Littérature et philosophie mêlées», Hetzel et Quantin, стр. 174—175.

няются всеобщим увлечениям, уступают внешней необходимости. Ни у кого нет сознания своей собственной силы и уверенности в своей собственной мысли. Словом, индивидуальность, личная энергия человека слаба и робка. Вместе с развитием всеобщей свободы многие как будто утратили мощное и гордое чувство своей собственной свободы. В средние века было совсем другое. Общественное состояние человека было тогда плачевно, нравственность гораздо ниже, чем думали в недавнее время, гораздо ниже, чем в наши дни. Но у большинства людей индивидуальность была сильнее, воля энергичнее. Тогда было мало общих идей, которые владели всеми умами, мало событий, которые во всей стране, во всех общественных положениях оказывали свое влияние на характеры. Личность развивалась за свой страх и риск, по собственной склонности, без правил и с полным доверием к себе; нравственная природа человека проявлялась от времени до времени во всем своедержании, со всей своей энергией. Зрелище не только драматическое и интересное, но поучительное и полезное, в нем нет ничего, о чем бы мы могли сожалеть, чему мы могли подражать. Но многому оно могло бы нас научить, хотя бы привлекая наше внимание к тому, чего нам не хватает, показывая нам, что может человек, когда он умеет верить и хотеть».¹

2

Французский исторический роман развивался в особых условиях: уже в самом начале Реставрации он нашел литературный образец, облегчивший ему трудный процесс развития и наметивший круг исторических и художественных проблем, которые должны были организовать новый жанр и дать форму всеобщему интересу к истории.

Романы Вальтер Скотта попали в поле зрения французской литературы в 1816 году. Они как будто заключали в себе все, что могло бы удовлетворить потребности нового читателя, уже формулированные в ряде теоретических трудов, французских и зарубежных. Его творчество нашло во французской литературе шумный отклик, открыло по-

вые горизонты и в известной мере определило дальнейшее развитие романтизма. Изменились художественные вкусы и соотношения между ценностями, вместе с тем предстали в новом свете и приобрели большую действенность другие великие иностранцы — Шекспир, известный во Франции свыше полувека, и Шиллер, исторические драмы которого переводились уже в начале века. Только теперь «Ричард III», «Валленштейн», «Орлеанская дева» получили в глазах французского читателя тот исторический смысл, которого они прежде не имели.

Колоссальная литературная продукция Скотта активно воздействовала на сознание его французских читателей. Это был поток художественных откровений, вызывавших напряженную работу мысли. Это было новое мировоззрение, раскрывавшееся в изумительных, свежих, вечно живых образах. Более десяти лет французская литература жила в постоянном общении с «шотландским волшебником» и усваивала его уроки.

Первые же переводы романов Скотта вызвали восторженные критические статьи, оживленные споры и подражания. Уже в 1820 году внимательные наблюдатели утверждали, что над современной литературой властвуют два романтических поэта: Байрон и Вальтер Скотт.¹ «Никогда еще иностранные поэты не оказывали такого влияния на литературные теории и вдохновение наших молодых талантов», — писал А. Пишо в 1826 году, имея в виду Байрона и Вальтер Скотта.² Каждое новое произведение Скотта появлялось сразу в нескольких переводах и перепечатывалось в различного типа изданиях. До 1830 года вышло несколько собраний его сочинений, в которые включались не только романы, но и поэмы, критические и биографические статьи, публицистические очерки, исторические и мемуарные сочинения. Рекламируя новый французский роман, издатели сообщали, что он написан «в манере Вальтер Скотта». Целый рой иностранных писателей проник во французскую переводную литературу в свите Вальтер Скотта, как его подражатели или «соперники». Два парижские издателя — Галиньяни, которого Скотт

¹ F. Guizot. Cours d'histoire moderne. Histoire de la civilisation en France, т. IV, 1830, стр. 29—31.

¹ C. L. Lesur. Annuaire historique et politique pour 1820, стр. 811.

² «Voyage en Angleterre et en Écosse», т. II, 1826, стр. 58.

за это называли «старым пиратом», и Бодри — печатали его в подлиннике, и довольно широкий круг образованных людей, не удовлетворяясь переводами, иногда весьма плохими, читал его на английском языке.¹ Критики ссылались на Скотта или упоминали о нем, даже говоря о предметах, непосредственно с его творчеством не связанных. Историки пытались угадать тайну исторической интуиции Скотта, этого «величайшего из всех историков мира».² Драматурги инсценировали его романы. На его сюжеты художники писали картины, поэты — стихи, а прозаики — повести. Коллекционеры скупали шотландское оружие, женщины носили шотландские пледы. Путешественники отправлялись в Шотландию на поиски вальтерскоттовских пейзажей, и в замок Скотта Эбботсфорд совершались паломничества.³ Стендаль в письме к Бальзаку называл Скотта «нашим отцом»,⁴ Гюго видел в нем провозвестника новых форм художественного творчества, Бальзак собирался писать «вальтерскоттированную» историю Франции, а Луи де Карне называл 20-е годы эпохой «всеобщей скоттомании».⁵

Библиография «французского» Вальтера Скотта, которая могла бы занять толстый том, до сих пор еще не составлена, и проблема «Вальтер Скотт во Франции», несмотря на несколько общих и частных исследований, еще не вполне изучена.⁶

¹ О знакомстве с английским языком и английской литературой во Франции см. E. Partridge. The French Romantic's Knowledge of English literature (1820—1848), 1924.

² «Revue Encyclopédique», 1823, т. 17, стр. 235.

³ Margaret Pain. Les voyageurs français en Écosse, 1770—1830, et leurs curiosités intellectuelles, 1931.

⁴ Paul Arbellet. La véritable lettre de Stendhal à Balzac. — «Revue d'histoire littéraire de la France», 1917, стр. 550, прим. 2.

⁵ Louis de Carné. Guisruff (1835). Цит. по новому изданию этого романа: «Un drame sous la terreur. Guisruff», 1858, стр. 9.

⁶ См. L. Maigron. Le roman historique à l'époque romantique. Essai sur l'influence de Walter Scott, 1898; R. W. Hartland. Walter Scott et le roman frénétique, 1929; E. P. Dargan. Scott and the French romantics. — «Publications of Modern Language Association of America», 1934, № 2. Тонкостью исторического анализа особенно интересна статья F. Baldensperger. Une communion romantique de 1827: sous le signe de Walter Scott. — «Revue de littérature comparée», 1927. Некоторые отклики на творчество Вальтера Скотта во французской критике после 1830 года см. у M. G. Devonshire. The English novel in France, 1929, стр. 122—148.

Широкое круги читателей и большинство писателей и критиков, к какому бы литературному лагерю они ни принадлежали, считали Скотта величайшим современным писателем, каким-то человеческим чудом, открывшим новые пласты действительности, заново создавшим историю и искусство. «Романы Скотта, — писал Анри Патен в 1823 году, — несомненно самое лучшее из всего, что печатается в наше время в Европе».¹ «Чьи произведения ожидаются с нетерпением и рассматриваются всеми образованными нациями Европы как счастливый дар судьбы, чьи собрания сочинений печатаются одновременно в Англии, во Франции и в Германии?» — восклицал Ж. де Петиньи в 1820 году, имея в виду Вальтера Скотта.² Европейская слава Вальтера Скотта поражала современников и позволяла им делать далеко идущие выводы: «Если бы, — писал Стендаль в 1823 году, — нашелся человек, из-за которого спорили бы переводчики Мадрида, Штутгарта, Парижа и Вены, можно было бы утверждать, что этот человек угадал духовные стремления своей эпохи».³ И Ламартин в восторженной оде называл Скотта «человеком эпохи», одним из тех, «чьим именем называют века».⁴

Эта эпоха, охотно предававшаяся философско-историческим созерцаниям, видела в Вальтере Скотте нечто провиденциальное. «Столь обширный, столь разнообразный, столь увлекательный гений является благодеянием для века, в котором он живет, и как бы даром провидения», — писал «Constitutionnel» в год смерти великого писателя.⁵ Казалось, Вальтер Скотт создал самые основы современной французской литературы: он научил французов мыслить и чувствовать иначе, более глубоко. «Пусть меня сочтут мечтателем, — писал Стендаль, сохранявший трезвость суждений даже в минуту художественного увлечения, — но мне кажется, что сделанный нами громадный шаг вперед есть следствие удовольствия, доставляемого

¹ «Revue Encyclopédique», 1823, т. 18, стр. 340.

² J. de Pétigny. Annales de la littérature et des arts, 1820—1821. Цит. у Maigron, ук. соч., стр. 107.

³ Стендаль. Собр. соч., т. IX, 1938, стр. 54. Ср. стр. 37.

⁴ «Réponse aux adieux de Sir Walter Scott à ses lecteurs» (из сборника «Recueils poétiques»). — Œuvres complètes, т. IV, 1849, стр. 180).

⁵ «Constitutionnel», 30 октября 1832. Цит. у Maigron, ук. соч., стр. 124.

романами Вальтер Скотта, которые читаются в замках долгими осенними вечерами».¹ За десять лет, свидетельствовал «*Journal des Débats*», Вальтер Скотт совершенно изменил вкусы, интересы и занятия читателей, писателей и художников. Теперь баллады нравятся больше, чем античные мифы, а долины Клайда и Твида — больше, чем самые прославленные реки древней Греции.² «Чем только мы не обязаны Вальтер Скотту! — писал в том же году «*Globe*», рецензируя «Жакерию» Мериме. — Чем была бы без него наша критика, наша литература и даже наша история?»³ Это была «эпоха, когда подражание Вальтер Скотту было почти неизбежным поветрием».⁴

Но Вальтер Скотт «создал» эти новые вкусы, интересы и чувства потому, что он удовлетворил потребности современного человека, — только так могла объяснить великого деятеля романтическая философия истории. Скотт выражал то, что было у всех на уме, сам того не сознавая, совершил то, чего жаждала эпоха, — эта мысль звучит в десятках статей, рецензий, писем. Шарль де Ремюза в 1823 году говорил о «потребности духа» в историческом созерцании, «которую, удовлетворяя ей, развил в нас Вальтер Скотт».⁵ Ремюза, очевидно, подхватил мысль Стендаля, объяснявшего успех Скотта тем, что он «угадал духовные стремления эпохи».⁶

В обществе Реставрации с его острым интересом к политике творчество Вальтер Скотта неизбежно должно было приобрести политический смысл. Действительно, в его романах, словно в волшебном зеркале, французские читатели видели свою собственную историческую судьбу. Казалось, это была та же борьба, которая происходила и в современной Франции, но словно опрокинутая в прошлое, представшая как нечто давно прошедшее, уже давшее свои положительные результаты. История Англии для фран-

цузов представляла прямой политический интерес — то, что когда-то происходило в Англии, происходит сейчас во Франции. Борьба тори и вигов, низложение Стюартов, их реставрация, тайная борьба оставшихся верными королю роялистов с республикой, умеренные и крайние политические партии, колебания воли, софизмы совести, гражданские войны, внезапно меняющие хорошо знакомый социальный пейзаж, сословное равенство, стоившее таких усилий и потоков крови, — все это французскому читателю было хорошо знакомо и здесь представало в тонком психологическом исследовании, с комментариями искуснейшего историка, поражавшего небывалым еще проникновением в прошлое.

Конечно, столь глубокое восприятие Скотта не было и не могло быть пассивным усвоением. Его романы подвергались творческому переосмыслению, которое было подсказано исторической обстановкой и идеологическими задачами эпохи. Шотландские романы, вторгшись во французскую литературу, глубоко изменили интересы, вкусы и характер образованности французского читателя. Но это влияние для тех, кто ему подвергся, было напряженным, длительным, чрезвычайно трудным творческим процессом и вместе с тем огромным завоеванием.

Результатом этого процесса явились новые качества французской литературы, использовавшей творчество Скотта при разработке насущных проблем действительности. Этот процесс творческого освоения и интерпретации Скотта был одним из важных компонентов в развитии новой либеральной идеологии и нового искусства, создавших величайшие шедевры французского романтизма и французской литературы вообще.

Скотт находил почитателей и приверженцев во всех политических партиях, хотя все же наиболее глубокую интерпретацию он получил в либеральной критике, особенно им восхищавшейся. И этот факт тем более замечателен, что Вальтер Скотт являлся прямым политическим врагом французских либералов и о «новой» Франции высказывался крайне отрицательно. Это не оставляло никаких сомнений после появления французского перевода «Писем Поля» (1816) и позже «Истории Наполеона». Ультрароялисты одобряли политические взгляды Скотта даже в большей степени, чем его творчество, между тем

¹ Стендаль. Заметки дилетанта (1824) — Собр. соч., т. X, 1936, стр. 561.

² Статья о рисунках A. Pernot «Vues pittoresques de l'Écosse» — «*Journal des Débats*», 28 сентября 1828.

³ «*Globe*», 28 июня 1828, стр. 505.

⁴ Сент-Бев в проспекте собрания сочинений В. Гюго См. Spoelberch de Lovenjoul Sainte-Beuve inconnu, 1901, стр. 173—174.

⁵ «*Souvenirs du baron de Barante*», т. III, стр. 106 (письмо от 18 июня 1835 г.).

⁶ Стендаль. Собр. соч., т. IX, 1938, стр. 54

как либералы, считая его едва ли не величайшим художником эпохи, принуждены были не замечать или «прощать» ему его торизм. Так, «*Journal des Débats*» прославляет Скотта, получившего титул баронета и должность лорда-лейтенанта Коксбургского графства за преданность королю,¹ а герцог де Левис находит в его романах «любовь к порядку, подчинение законам, покорность непостижимой воле провидения», выраженные в примерах гораздо более поражающих, чем самые красноречивые рассуждения.² Перейдя в умеренную оппозицию, «*Journal des Débats*» хвалит Скотта за то, что ни в порицании, ни в одобрении он не переходит границ умеренности; он хочет взволновать, но не совратить: «Искренне привязанный к законам своей страны, он всегда выступает врагом разнузданности и бунтарства; с суровым беспристрастием он осуждает и плачевные заблуждения, столько раз ставившие правительство в опасное положение, и преступления, правительство свергавшие».³ Между тем Стендаль, чтобы «принять» творчество Скотта, отделяет в нем человека, которому выражает презрение, от художника, которым восхищается.⁴ То же делает Поль Лакруа, который пытается если не простить, то «забыть» торизм Скотта.⁵ Амедей Пишо не хочет осуждать этого «восторженного летописца феодальных традиций» за иногда проявляющийся торизм: ведь «по временам дремлет и добрый Гомер».⁶ Герцогиня де Бройль, находившаяся в доктринерской оппозиции, читая «Квентина Дорварда», возмущалась «безразличием» Скотта, «в наше время недопустимым», а дочитав до конца, увидела в книге нечто иное: «Примирение двух королей, держакая отвага Карла, грубые шутки, которыми привлекает его Людовик XI, — все это изображено чудесно, и если Вальтер Скотт — тори, то его талант

подобен пророку Валааму, который говорил правду помимо своей воли; никто еще не внушал ко всему этому большего отвращения».¹

Конечно, боровшиеся во Франции партии должны были по-разному относиться к героям Скотта — к пуританам и католикам, якобитам и ганноверцам, к Кромвелю и к Марии Стюарт.

Литературные группы видели в Скотте качества различные, а иногда и прямо противоположные. Творчество Скотта оказывало свое действие во многих направлениях, которые определялись идеологическим и литературным расслоением французского общества.словно пучок световых лучей, преломленный общественным восприятием, оно отбрасывало на экран французской литературы сложный, но совершенно закономерный узор, — явление, которое, по аналогии с оптическим, французский ученый назвал «поляризацией».²

Влияние Скотта не ограничилось одним только жанром: созданный им исторический роман перестраивал самые основы эстетической и философской мысли. У Вальтера Скотта «мы найдем все особенности современной поэзии, — писал Арто в 1825 году. — Он обновил все жанры: роман, историю, эпопею, трагедию, комедию, — все было или будет трансформировано».³ Исторический роман, утверждал «*Globe*», рецензировавший эту лекцию Арто, определяет современное литературное творчество, и все жанры должны почерпнуть в нем новые силы: чтобы удовлетворить потребности современного духа, у Вальтера Скотта одинаково должны учиться все те, кто пишет эпопею, трагедии, комедии, рассказы и романы.⁴ Так оно и происходило в действительности: все жанры прошли школу Вальтера Скотта, и во второй половине 1820-х годов это было очевидным фактом, неоднократно констатированным критиками.⁵

¹ «*Journal des Débats*», 16 ноября 1822.

² M. L. D. D. L. La Conspiration de mil huit cent vingt et un, ou les Jumeaux de Chevreuse, II éd., т. I, 1829, стр. IV. Это предисловие под названием «Портрет Вальтера Скотта» было напечатано в «*Revue de Paris*» за 1829 год.

³ «*Journal des Débats*», 27 января 1827, стр. 1 (статья Дювике).

⁴ Стендаль. Собр. соч., т. IX, 1938, стр. 54.

⁵ Jacob, Bibliophile. Soirées de Walter Scott à Paris, т. II, 1832, стр. 10.

⁶ A. Pichot. Voyage en Angleterre et en Écosse, т. III, 1826, стр. 69 и 188.

¹ «*Souvenirs du baron de Barante*», т. III, стр. 92—93, 108 (письмо от июля 1823 г.).

² F. Baldensperger. Une communion romantique de 1827: sous le signe de Walter Scott. — «*Revue de littérature comparée*», 1927.

³ Artaud. Essai sur le génie poétique du XIX siècle. — «*Revue Encyclopédique*», 1825, т. 25, стр. 613.

⁴ «*Globe*», 17 мая 1825. Цит. у Maigron, ук. соч., стр. 150.

⁵ Ср. статью Низара в «*Journal des Débats*», 6 января 1830, и др.

В изменяющейся политической обстановке вместе с развитием философско-исторических взглядов и с новыми идеологическими задачами менялись и аспекты, в которых воспринимались романы Скотта. Они были не только образцами для романистов, но и доказательством для теоретиков, пробным камнем, на котором они испытывали свои аргументы и эстетические положения. Мыслить исторический роман вне связи с Вальтер Скоттом было невозможно.

Влияние это, как бы оно ни было велико, конечно, ни сколько не подавляло национальной самобытности французской литературы, а, напротив, стимулировало ее развитие и утверждало ее своеобразие. И чем глубже проникал Вальтер Скотт во французское сознание, тем самостоятельнее была реакция на него и оригинальнее возбуждаемое им творчество.

С самого начала это влияние оказалось соперничеством и борьбой со Скоттом. Каждый исторический романист считал себя его учеником и вместе с тем пытался «исправить» его и дополнить новым материалом, художественным приемом или новой исторической проблемой, не разработанной «шотландским волшебником». Прежде всего это была борьба за французский исторический материал.

Скотт ввел в свои романы ярко выраженный национальный материал. Это была история Шотландии, прославление местных древностей, шотландского характера, шотландского патриотизма. Читая эти романы, французы думали о себе, о собственной истории, о поэзии своих национальных нравов и преданий. Восхищаясь Скоттом, они противопоставляли собственную старину чужой старине, восхитенней в шотландских романах. Делать для Франции то, что Скотт сделал для Шотландии или Англии, значило не только продолжать его традицию, но и преодолевать ее.

Для этого нужно было понять Вальтер Скотта в свете современных ассоциаций, как бы перевести его на язык других социальных отношений. В борьбе, происходившей по ту сторону Клайда и Твиды между якобитами и сторонниками Ганноверской династии, в борьбе между саксом Кедриком и норманном Фрон-де-Бесом французы обнаруживали политические страсти, волновавшие их современников. Французы восхищались «политической психологией» героев Скотта потому, что это была их психология,

перенесенная в другую, как будто схожую, но совсем иную обстановку.

Общие закономерности, определяющие развитие двух стран, должны проявляться в различных формах, и чтобы понять сходство, нужно определить различие. Исторический опыт Англии мог стать поучением только в том случае, если бы за этими общими закономерностями обнаружались местные особенности экономических процессов, исторических обстоятельств, культурных традиций. В романах Скотта и это своеобразие и эти закономерности проявлялись с убедительностью и конкретностью, которые не оставляли места сомнению. То была сама история в ее кажущейся нелепости и высокой разумности. Ощущение местных особенностей, соединенное с пониманием общих причин, помогало «вчувствованию» в специфически английские отношения, которые часто не имели аналогии во Франции, но предполагали то общее, что свойственно каждой стране и каждой эпохе. Взаимная ненависть круглоголовых и кавалеров в исторически неповторимых условиях XVII века должна была глубоко волновать тех, кто пережил французскую революцию и гражданские войны конца XVIII века. «Певериль Пик» напоминал эпоху Реставрации во Франции, и это придавало роману еще большую увлекательность¹. Вражда саксов и норманнов в XIII веке была понятна современникам наполеоновских войн, наблюдавших разгром Империи и нашествие коалиционных войск. «Великая тайна Вальтер Скотта заключается в том, что он угадал дух своего времени и удовлетворил литературные потребности эпохи. Когда в салонах говорят только о политике, то и в романе с удовольствием читают о политических страстях»².

3

И все же на протяжении этого периода исторический жанр, столь неожиданно вторгшийся во французскую литературу, должен был преодолевать упорное сопротивление.

Возможен ли вообще исторический роман? Возможность исторической науки не вызывала сомнений, — ведь

¹ «Journal des Débats», 31 декабря 1822, стр. 2

² Там же, 16 сентября 1823, стр. 3

история изучает факты, сохранившиеся в документах. Но исторический роман хочет изобразить нравы прошлого, а это, говорили классики, для нас недоступно. Мадам де Жанлис, написавшая на своем веку множество исторических романов в традиции XVIII века, утверждала, что нельзя узнать, а следовательно, и изобразить нравы отдаленных эпох, — самое большее, что может сделать писатель, это изобразить нравы своего времени.¹ Это типично классическая точка зрения, не допускавшая возможности «вживания» в прошлое, исторической интуиции и научного воображения. Заслугой Скотта классики считали не «нравы», а остроумную интригу, искусство сочинять сюжет, полный интересных приключений. Офман пытается доказать, что романы Скотта совсем не историчны, и при этом ссылается на только что переведенное предисловие к «Айвенго». Никаких «правов» у Скотта нет, так как у него нет нравственной оценки, без которой невозможно самое понятие «правов». Художественное значение романов Скотта заключается в искусстве возбуждать интерес, в могучем воображении, которое Офман понимает как изобретательность в сочинении эпизодов. Ведь сам Скотт говорит о том, что он отклонился от своих исторических и археологических источников, иначе говоря, отрицает исторический смысл своего романа.² Поэтому и самое понятие исторического романа противоречиво в своей сущности и логически невозможно.

С протестом против всеобщего увлечения выступил упорный классик Э. Жуи. Исторический роман «принимает историю до вымысла», это жанр ложный, спасти который не может даже талант Скотта, больше отличающегося эрудицией, чем силой мысли, переписывающего наиболее интересные места из хроник, «слегка опираясь на историю»; жанр исторического романа был создан не Скоттом, а м-ль де Сюдери и Лакальпренедом. Произведения Скотта имеют два крупных недостатка: первый — в том, что они почему-то называются историческими, второй — в том, что они совершенно лишены «философии» (то есть оценки исторических явлений с просветительской точки зрения). У него нет никакой морали, любой составитель

сборника исторических анекдотов является историком в большей степени, чем Вальтер Скотт. Пресытившись этими грубыми эффектами и грубыми правами, читатели вновь вернутся к «роману в письмах» и оценят по заслугам Ричардсона, гениальнейшего из романистов.¹ Такие суждения поражали современников, как «дерзкое оскорбление вкусов эпохи» и полное непонимание проблематики жанра.² Мюссе-Пате утверждал, что и вообще история мало достоверна, и демонстрировал этот наивный скепсис в своих «Исторических рассказах» с эпиграфом: «*Multa incredibilia vera, multa credibilia falsa*».³

Все эти «классические» аргументы, казавшиеся романистам 20-х годов невыносимо пошлыми, были повторены в 30-е годы, в период борьбы против исторического романа за роман из современной жизни, жанр, ставший в это время более актуальным.⁴

Основным аргументом против исторического романа было то, что, мешая правду с вымыслом, он вредит и той и другому. «Кажется, что сэр Вальтер очень любит этот жанлисовский жанр, в котором правда и ложь спорят из-за одного плаща, и в котором правда много теряет от того, что она не совершенно обнажена, а ложь — от того, что она лишь наполовину прикрыта», — писала «Abeille», рецензируя «Замок Кенильворт».⁵ «Abeille» не заметила разницы между мадам де Жанлис и Вальтер Скоттом и повторила по адресу Скотта то, что говорили о романах Жанлис. Ту же мысль за двадцать лет до того высказывал Жоффруа, говоря об исторических романах XVIII века: в них «история портит роман, а роман портит историю».⁶

¹ E. Jouy. *Cécile, ou les Passions*. — *Oeuvres complètes*, т. XXIII, 1823, стр. 29—37.

² «Revue Encyclopédique», 1827, т. 33, отд. библиографии, стр. 589.

³ «Многое неправдоподобное истинно, многое правдоподобное ложно». V. D. Musset-Pathay. *Contes historiques*, 1826 (предисловие). Проническую статью Фелеца об этой книге см. в «Journal des Débats», 26 сентября 1826.

⁴ Cp. L. Börgne. *Gesammelte Werke*, т. VIII, стр. 210—211.

⁵ «Abeille», 1821, т. III, стр. 76. Цит. у Maigron, ук. соч., стр. 109, прим.

⁶ «Cours de littérature dramatique», т. IV, стр. 258 (19 прериаля XIII г.). То же общее место критиков-классиков по поводу романа К. Пиклер «Агафокл» в конце Империи повторил Оже. См. Auger. *Mélanges philosophiques et littéraires*, 1828, т. II, стр. 452—454.

¹ Madame de Genlis. *Mémoires inédits*, т. VIII, 1825, стр. 181.

² «Journal des Débats», 31 августа и 7 сентября 1823. Перепечатано в «Oeuvres de F. B. Hoffman», т. VIII, стр. 118—146.

Впрочем, в 20-е годы некоторые классики, как Дювике, готовы были принять исторический роман, как легкий способ ознакомления с историей малоизвестных стран, например с историей Польши или Литвы.¹

Смешение вымысла и правды особенно раздражало историков, даже тех, которые придерживались романтической точки зрения. Сомнения высказывал Клод Форестьер в письме к Мандзони, романтические драмы которого он сам перевел на французский язык.² Несколько педантичный в этих вопросах Сисмонди, с большим интересом читавший «Веверлея», был раздражен исторической неточностью романа Вальтер Скотта «Обрученные»: автор «помещает своих героев не в реальную среду, но в среду совершенно фантастическую» (*romanesque*). Никогда в средневековье невозможна была такая самостоятельность женщины — владелицы замка, которая находилась в полной зависимости от своего сеньера и даже не могла бы иметь своей воли.³ О. Тьерри, восхищавшийся «Айвенго», еще в 1824 году сомневался в самой возможности исторического романа, хотя и задумывал произведение этого рода.⁴ Молодой Мишле читал Вальтер Скотта с удовольствием, но только ради его исторических описаний: «Я никогда не мог понять исторический роман. Прежде всего, никогда не знаешь, где кончается вымысел и начинается правда, а затем теряешь вкус к настоящей истории, которая должна не развлекать воображение, а освещать настоящее при помощи прошлого».⁵ Мишле извлекает из исторического романа то, что отбрасывал Офман, — историческую правду, казавшуюся Офману в романе невозможной, но все же не понимает самого принципа исторического романа — «исторической правды вымысла». Проспер де Барант отлично понимает, в чем заключается сила Вальтер

Скотта, но все же считает, что он «похитил» у истории ее интерес, который историки должны ей возратить, а потому подвергает сомнению законность самого жанра.¹ Он выступает против романизированной истории и в статье о книге Монтейля, написанной, впрочем, скорее в жанре «классико-историко-археологического» романа, чем в «манере Вальтер Скотта».² Даже «Globe» жаловался на то, что исторический роман вытесняет собственно историографический жанр: молодые люди, хорошо знающие историю, думают, что станут лучшими историками, став романистами. И автор статьи Теодор Жуффруа повторяет мысль Баранта: ведь ценность романов Скотта заключалась в их историческом содержании, которое и искупает пороки, свойственные романтической форме.³

Однако этот протест против «романизированной» истории стал возможен только после того, как историки, и в частности Барант, извлекли из исторического романа все поучения, которые он в себе заключал. Поняв тайну успеха Скотта, усвоив метод его исторической интуиции, его вживания в прошлое, Барант решил применить этот метод, — но только не в романе, а в собственно историческом сочинении. Он попытался «освободить» историю от романа, сохранив в ней все то, чем одарил ее роман, и использовать художественное, творческое воображение для передачи чистой истории. Излагая факты, он решил обойтись без вымысла. И теперь, пройдя школу Вальтер Скотта, он мог протестовать против того, что называл его формой, жанровой формой романа.

Новые, действительно исторические качества «шотландских романов» заставили даже и классиков отказаться от предубеждения против этого жанра: «Теперь и слышать не хотят ни о чем, кроме исторических романов, которые Вальтер Скотт привил Франции, несмотря на их английское происхождение. Признаемся, что до их появления

¹ P. de Barante. Предисловие к «Истории герцогов Бургундских» («Histoire des ducs de Bourgogne de la maison de Valois», VII изд., т. I, стр. XVI—XVII).

² P. de Barante. Histoire des Français aux XIV et XV siècles, par M. Montheil (1830). В кн.: «Mélanges historiques et littéraires», 1835, т. II.

³ «Globe», 28 октября 1826. Цит. у Maigron, ук. соч., стр. 138.

¹ «Journal des Débats», 13 февраля 1824, стр. 1.
² См. письмо А. Мандзони к Форелью от 3 ноября 1821 г. в кн. A. Manzoni. Carteggio, 1803—1821, 1912, стр. 541.

³ Sismondi. Fragments de journal et correspondance avec M-lle de Sainte-Aulaire, 1857, стр. 85 (запись в дневнике от 25 августа 1825 г.).

⁴ См. письмо О. Тьерри к Форелью от ноября 1824 г. Цит. у Cesare de Lollis. Alessandro Manzoni e gli storici liberali francesi della Restaurazione, 1924, стр. 141.

⁵ J. Michelet. Mon journal, стр. 261—262 (запись в дневнике от 1 февраля 1822 г.).

мы не были сторонниками жанра, в котором ложь так близко соседствует с правдой, что почти невозможно бывает отличить вымысел от истории. Но сэр Вальтер Скотт открыл новые пути и сумел оплодотворить почву, которая, казалось, была истощена».¹

То же самое говорил и убежденный романтик Стендаль, в начале 20-х годов страстный поклонник Скотта «В продолжение двадцати пяти лет, — писал он, — в Париже смеялись над *историческим романом*, Академия научно доказала всю ислеплость этого жанра, мы все верили этому, когда появился Вальтер Скотт со своим «Веверлеем» в руках, и Баллантайн, его издатель, недавно умер миллионером».² Романтики категорически противопоставляли Скотта его мнимым «предшественникам», Лакальпренеду и м-ль де Сюдери «Этот жанр произведений, рассматриваемый с правильной точки зрения, более нов, чем обычно полагают. Начиная с многочисленных рассказов о подвигах Карла Великого и его витязей и вплоть до «Клелии» и «Кира», не говоря уж о наших современниках, множество авторов украшали вымышленные события историческими именами. Но Вальтер Скотт, кажется первый попытался с некоторым успехом изобразить исторические нравы и события в рамках вымышленной интриги. Он является подлинным создателем этого жанра романа, который черпает в истории факты, а не только имена, который обогащает и развивает историю, вместо того чтобы ее искажать».³ Именно смешение истины с вымыслом, которое так раздражало классиков, казалось романтикам залогом высшей художественной правды «Роман, — писал Низар, — почерпнул новую жизнь в истории. История дала ему общие события, идею эпохи, местный колорит, — гарантию правдивости. Воображение писателя могло окружить эти исторические факты согласными с ними происшествиями и людьми, целиком вымышленными, но одетыми в костюм эпохи и возбужденными ее страстями. Вот как возник этот литературный жанр, правдивое сочетание истины и вымысла, благородный плод воображения и

истории. Вальтер Скотт первый ввел в моду этот жанр, создав его шедевры».¹

Такое «сочетание истины и вымысла» правдивее, чем одна только «истина». Вымысел не только раскрывает правду, но и создает ее, — таков основной аргумент, при помощи которого в ближайшее время будет оправдан не только исторический роман, но и всякое искусство вообще. Вскоре эстетическая мысль пойдет дальше — правдивым в историческом романе будет считаться только вымысел, и сочетание его с исторической правдой покажется ложью то, что прежде было гарантией правды, станет помехой на пути свободного художественного творчества и будет отброшено, как недостойная уловка и ложь.

4

Глубокая, упорная критика феодального режима со всеми его идеологическими особенностями, анализ современного состояния общества в его динамическом сочетании противоречивых тенденций, отказ от метафизического метода просветителей, не учитывавших подспудных сил и исторических традиций, заставляли представителей либеральной буржуазии искать правды в истории и вместе с тем ставить эту правду превыше всего. Она должна была стать целью не только политики и науки, но и искусства. Живопись, музыка и литература должны были расстаться со старым идеалом «наслаждения». В XVIII веке гедоническая теория искусства, тесно связанная с сенсуализмом и метафизическим материализмом, противопоставлялась католической традиции с ее аскетическим поправлением естественного права во имя божественного откровения. В 1820-е годы она была отвергнута так же, как гелленизм, венецианская психология и эзика. Теперь никто не стал бы сравнивать поэзию с «вкусным лимонадом». «Стремление к счастью», утвержденное в американской конституции как неотъемлемое право человека и гражданина, казалось не только ультрароялистам, но и либералам слишком абстрактным и опасным для государственной жизни. С другой стороны, иначе была понята и воспитательная функ-

¹ «Journal des Debats», 24 августа 1823, стр. 1—2

² Стендаль. Расин и Шекспир (1825) — Собр. соч., т. IX, 1938, стр. 95

³ J. de Pétigny. Annales de la littérature et des arts, 1820—1821, т. II. Cité par Maignon, op. cit., стр. 107.

¹ «Journal des Debats», 11 октября 1828, стр. 3

ция искусства, в XVIII веке закреплённая преимущественно за театром. Прямая агитация в пользу тех или иных идей, средствами которой в позднеклассической традиции служили тирада и «намёки», была почти исключена, как искажение истории и разрушение драматической иллюзии. Прежде противопоставляли сладостную и полезную для нравственного воспитания ложь слишком грустной и опасной для невинных душ истине. Искусство и особенно роман считались полезной ложью, а история была опасной истиной. В романтической эстетике это противопоставление почти исчезло. «Возвышенный обман» утратил свой былой престиж, — горькие разочарования, последовавшие за революцией, а для либеральной буржуазии и якобинский террор казались результатом этих «обманов», которые предполагают невнимание к реальности и влекут за собою всяческие политические ошибки. «Низкая истина» в своей реальности и разнообразии, в бесконечной сложности своих закономерностей и в своём непрерывном и неизбежном развитии либерально настроенным мыслителям казалась более прекрасной и единственно достойной серьёзных творческих усилий. Литература не должна ни развлекать читателя, ни навязывать ему утешительные, но недоказанные, логически сконструированные идеалы. Искусство — не удовольствие и не агитация, это прежде всего исследование действительности. Эстетическое наслаждение, так же как и общественное воспитание, достигается правдой, а не ложью. Правда, со всеми специфическими особенностями этого понятия, свойственными идеологии либеральной буржуазии, оказалась центром, к которому тянулось искусство, так же как история и наука. Литература тоже хочет быть «объективной», ригористически правдивой и прекрасной лишь в меру своей правдивости. В 1820-е годы понятие «правда» становится основной эстетической категорией.

Но для романтиков 1820-х годов правда почти отождествлялась с историей. Метафизическая, абсолютная правда просветительского разума, правда для всех времён и народов была заменена правдой исторического развития, вечно меняющейся, подвижной, но неуклонно шествующей к вечным идеалам справедливости и нравственного совершенства. История — это и есть правда, так как правда не в сегодняшнем дне и не во вчерашнем, она — в том бу-

дущем, которое заключено во всем противоречивом и закономерном развитии человечества. Будущее можно угадать в прошлом, единство, «идентичность» человеческого рода доказывается историей. В ней заключены все тайны, увлекающие народы в будущее. Историки 1820-х годов ощущали это с полной отчетливостью и выражали в точных философско-исторических формулировках.

В XVIII веке, писал Низар, роман был поставлен на службу философии и политике. Но, «несмотря на созданный его талант, он уступил место историческому роману, жанру, свойственному только нашему времени, эпохе, которая хочет реальности даже в созданиях мечты, правды даже в романе».¹

«Правда» в этом новом её понимании получила своё наиболее полное выражение в историческом романе. Такая правда требовала широчайших обобщений и вместе с тем конкретности, которую могло создать только художественное воображение. Ни «антикварная» школа XVIII века, ни классическая школа, стремившаяся к формальному совершенству, ни «философская» историография, получившая такое развитие в среде «идеологов», не могли вместить новую правду и принять новый метод. Поэтому романтическая историография ориентировалась на роман Скотта, пытаясь обнаружить в нём «самое главное», то, что делало этот роман подлинно художественным произведением, — его историзм.

Историческая наука нашла в историческом романе свою поэтику: принципы изображения и композиции, стиль, метод исследования и метод творчества, ту своеобразную творческую психологию, которая была связана с заново истолкованным историческим материалом. Тьерри признавал Скотта величайшим мастером исторической интуиции и, создавая свои «Письма о французской истории», «Историю завоевания Англии норманнами», «Рассказы об эпохе Меровингов», пытался воспроизвести методы великого романиста. Барант, работая над «Историей герцогов Бургундских», вдохновлялся Вальтером Скоттом. «История английской революции» Гизо многим обязана романам Скотта, который впервые с симпатией и пониманием

¹ «Journal des Débats», 11 октября 1828, стр. 2

изобразил «фанатиков», создавших новую Англию и прозорительно отвергнутых Юмом.

Все критические статьи, посвященные французским или иностранным историческим романам, вращаются вокруг этого основного понятия — художественной правды, которая является в то же время правдой исторической. «Романы Вальтер Скотта так же правдивы, как история», — говорил В. Кузен в 1819 году.¹ «Романы Вальтер Скотта глубже, чем многие книги, печатающиеся под более серьезными названиями», — писал А. Патен в 1823 году.² Вильмен шел еще дальше. В 1822 году, до появления «Истории завоевания Англии» и «Истории герцогов Бургундских», он утверждал, что в романах Скотта больше правды, чем в любом историческом произведении.³ То же самое он писал и в 1828 году по поводу романа Скотта «Аббат».⁴ В 1823 году пылкий либерал Феликс Боден считал, что если не среди романистов, то среди историков первое место в мировой литературе принадлежит не имеющему себе равных Вальтер Скотту.⁵ «Исторический роман, такой, каким его создал Вальтер Скотт, — писал в 1825 году Арто, — стал более правдивым, чем история, так как он изображает то, чего она никогда не показывала, — частную жизнь народов»; ссылаясь на книгу Баранта, он утверждал, что история во Франции пережила полный переворот под влиянием Скотта.⁶ В 1826 году, говоря о «правдивости» изображенных Тьером революционных деятелей, Сент-Бёв, делая ему величайший комплимент, сравнивал его с Вальтер Скоттом: в романах Скотта не найти образов более живых и правдивых.⁷ «Недавно, — писал в 1829 году ультрароялист герцог де Левис, — кто-то не без

основания сказал, что романы Вальтер Скотта правдивее истории».¹

Приблизительно то же говорили и классики, понимая правду совсем иначе. Сегюр, рецензируя исторический роман Сисмонди «Юлия Севера», рассматривал роман Скотта вне его исторической специфики и говорил о нем с тем же восторгом: «Слишком много есть исторических произведений, которые, в сущности, просто сказки и выдумки» (Сегюр ссылается на Геродота и Ливия, так как историческая достоверность рассказов о древнейшем периоде римской истории давно уже подвергалась сомнению). «Хорошие романы, может быть... более правдивы, чем многие из исторических трудов, почтенных своей древностью... Эти романы, написанные искусными живописцами нравов, изображают под вымышленными именами действительные страсти, которые живут и господствуют так же властно, но в других формах, во все века и во всех странах... Философ найдет больше истин у Ричардсона, у Фильдинга, у Августа Лафонтена и особенно у Вальтер Скотта, чем в восточных историях, от которых произошли все остальные».² «Правду нравов» Сегюр, историк-профессионал и классик, понимает как «вечную» правду, и в Вальтер Скотте он видит не реформатора, а преемника Ричардсона и Августа Лафонтена. Эта точка зрения при полном внешнем сходстве принципиально противоположна новой, романтической. Для романтиков психологическая правда Скотта заключалась в сочетании исторического и «вечного», общего и частного, — так, как формулировала эту проблему эклектическая школа Кузена. «Каковы произведения, — восклицал А. Патен, — которые проходят по всему миру и интересуют все народы? Это, главным образом, те, которые предлагают любопытству читателя иностранный характер, — вместе с общими чертами, в которых человечество с радостью узнает себя. Таковы произведения Вальтер Скотта, которые очаровали нас одновременно и точным изображением вечного образца романистов и поэтов (то есть природы), и увлекательной новизной того, что непостоянно и изменчиво, — нравов и обычаев».³

¹ V. Cousin. La Philosophie écossaise, IV éd., 1864, стр. 8.

² «Revue Encyclopédique», 1823, т. 18, стр. 340.

³ «Journal des Débats», 28 октября 1822, стр. 4.

⁴ «Cours de littérature française», 1828, лекция IV, стр. 33. В проспекте издания нового собрания сочинений Скотта издатель Лепуант ссылается на эти слова «профессора новой Сорбонны, академика, наследника Лагарпа» («Journal des Débats», 28 октября 1829, стр. 4).

⁵ «Revue Encyclopédique», 1823, т. 27, стр. 235.

⁶ Artaud. Essai sur le génie poétique du XIX siècle. — «Revue Encyclopédique», 1825, т. 25, стр. 613.

⁷ Sainte-Beuve. Premiers lundis, т. I, 1874, стр. 91

¹ Предисловие к роману «Une conspiration de 1821», 2 изд., 1829, т. I, стр. XIII. Левис, конечно, имел в виду Вильмена.

² «Revue Encyclopédique», 1822, т. 15, стр. 102.

³ Статья о Цшоке («Revue Encyclopédique», 1829, т. 41, стр. 699).

Люди, обладающие образованием и вкусом, говорит Фьеве, упрекают Скотта в том, что, вводя исторических героев в вымышленные события, он подменяет всем известные истины довольно банальными выдумками; однако историзм романов Скотта — не в исторических персонажах. «Подлинный талант Вальтер Скотта, — утверждает Фьеве, — заключается... в том, что он воплотил дух эпохи, религиозной секты или политической партии, сделал этот дух живым и зримым, и не при помощи размышлений и объяснений, но заставив его действовать и говорить в обстоятельствах, которые могут возбудить его до крайней степени».¹

5

«Одни и те же страсти господствуют во все века и во всех странах», — пишет Сегюр. Конечно, можно сравнивать Клариссу с леди Ровеной и Тома Джонса с Айвенго, но в этом сравнении пропадет то, что для романтиков было самым главным, — понятие эпохи и вместе с тем исторического процесса. Ведь история, понимаемая как развитие, предполагает смену эпох, из которых каждая разрешает свою особую историческую проблему, вносит свое слово в бесконечную речь творящих себя народов. Смысл исторического процесса, с либерально-доктринерской и романтической точки зрения, — общественное и нравственное совершенствование человечества. Нравственное — потому, что отношения между людьми становятся более «человечными». Общественное — потому, что новые, более справедливые формы социальной жизни предоставляют большому числу людей права, прежде принадлежавшие меньшинству. В сущности, это лишь два аспекта одного и того же процесса, который ведет человечество к далеким, не всегда ясным идеалам высшей справедливости.

Этот процесс непрерывного становления человечества есть процесс борьбы. Без борьбы немислимо изменение. Поэтому понять исторический процесс значит понять глубокий внутренний конфликт, в котором заключена причина движения. Борьба нового со старым, свободы с необ-

ходимостью, демократии с аристократией, массы с авторитетом, духа с буквой, народа с правительством, — такими терминами, меняющимися в зависимости от взглядов автора, от обстоятельств или от контекста идей обозначалась эта движущая сила истории. Чем полнее вскрыт основной конфликт, составляющий самую душу эпохи и определяющий все ее процессы, тем глубже осуществлено историческое познание. Обнаружить противоречия, характеризующие данную эпоху, — задача исторического романа. Вот почему исторический роман всегда является историей борьбы — не отдельных лиц, но исторических сил, классов, государств.

В истории общества бывают моменты переломные, когда противодействующие силы вступают в открытую схватку. В такие периоды структура общества обнажается до последних глубин, живущие в народе идеалы, мечты, взращенные долгими годами угнетения, подспудно бродящие силы выступают на сцену во всей своей непримиримости и «фатальности». Это периоды гражданских войн, восстаний и революций. «В судьбах человеческого рода самым благодарным материалом для кисти историка являются великие политические погрязения, во время которых народы, сбрасывая свои искусственные привычки, повинуются только своим чувствам, и каждый, возвращая себе свою собственную индивидуальность, которой его лишили формы современной общественной жизни, может, подобно гражданам античных республик, развивать все свои способности, осуществлять свою судьбу и добыть себе всю ту славу, право на которую он имеет».¹

В моменты открытого конфликта легче наблюдать драму общественной жизни: психология здесь более откровенна и правда более обнажена. С вершины революционной волны яснее видна и перспектива будущего. В такой схватке общественные классы сталкиваются лицом к лицу, судьбы герцогов переплетаются с судьбами бродяг, и нравы поражают своими контрастами. Поэтому не из любви к приключениям, — приключений можно было найти сколько угодно в любом алькове и на любой дороге Франции, — но из более глубоких соображений французский истори-

¹ Статья о книге Сальванди «Дон Алонсо, или Испания» («Journal des Débats», 11 февраля 1824, стр. 3—4).

¹ Статья О. Фабра о книге генерала Фуа «История испанской войны» («Revue Encyclopédique», 1828, т. 38, стр. 411).

ческий роман временем своего действия избирал эти критические и столь поучительные эпохи.

Исторический процесс, который представляет собою смену эпох, познан тем полнее, чем яснее определено своеобразие каждой эпохи. Изменения, происходящие в жизни народа, — это шаги его в будущее. Эти изменения нельзя изобразить с достаточной точностью. Никакие детали здесь не помешают, а только помогут вскрыть развивавшиеся эпоху противоречия. Быт, орудия труда и орудия войны, одежда и жилища являются необходимым средством воссоздания «местного колорита». Для школ, сменивших «пылающий романтизм» 20-х годов, для «школы здравого смысла», для реалистов 50-х годов, как и для натуралистов 60-х годов, местный колорит стал предметом насмешки, одним из самых уязвимых положений романтической эстетики. Утратив вкус к истории в том оптимистическом ее понимании, которое было характерно для романтизма эпохи Реставрации, эти литературные школы видели в местном колорите только любовь к пестрым костюмам и необычным декорациям, колорит в прямом и примитивном смысле слова, или, вернее, грубо раскрашенные картинки. В действительности местный колорит был основным средством познания и изображения прошлого, научным так же, как и художественным, тесно связанным с романтической философией истории. Местный колорит заключался, конечно, в воспроизведении не только быта, но и сознания народа, его мнений и нравов, всей суммы понятий, навыков, традиций, верований и идеалов. Нравы, понимаемые в таком широком смысле, определяют духовную жизнь народа, вступают в тесную взаимосвязь с событиями и характеризуют данный исторический этап в его развитии от прошлого к будущему. Не изучив нравы, нельзя представить себе эпоху и смысл исторических процессов. Крестовые походы, альбигойскую ересь или гуситские войны нельзя понять, если «отмахнуться» от своеобразной идеологии эпохи, как от суеверий. Видеть в идеологии английских индепендентов только фанатическое умопомрачение значит, по мнению романтических историков, отказаться от рационального изучения истории.

Нравы в таком значении — понятие романтическое, и романтические критики часто противопоставляют нравы

страстям и характерам. И страсть, предмет изображения трагедии, и характер, изучавшийся в комедии, в классическом искусстве стали психологическими абстракциями, максимально свободными от среды, от исторических нравов, изображенными в персонажах с полуантичными, полуфантастическими именами. Для романтиков и страсти и характеры были возможны лишь в слиянии их с нравами. «Появление Вальтер Скотта несколько лет тому назад произвело революцию в эпической части нашей литературы, показав нам до тех пор неведомую правду нравов и характеров», — пишет анонимный рецензент «Театра Клары Гасуль».¹ Говоря об игре Макриды в «Макбете», Шарль Маньен пишет фразу, понятную лишь в свете этих романтических представлений: «В тот момент, когда он узнает, что Бирнамский лес снялся с места и двинулся к Дунсинану, он сделал изумительный жест. Это больше чем проявление страсти или характера: это проявление нравов».² Убежденные классики не принимали «нравов» и отрицали не только возможность их исторического изучения, но и смысл, который вкладывала в это слово новая школа. Об этом свидетельствуют и ученые статьи Дону о Гизо и иронические фразы Оффмана о романтических поклонниках Скотта.

Нравы можно обнаружить в мелочах, недоступных для истории или ей несвойственных: в обстановке, в жесте или случайном замечании персонажа. В немецком театре поражали «тщательно разработанные детали и невероятная утонченность наблюдения»,³ в театре испанском нравы проявлялись в неожиданной реакции персонажей на события, в историческом романе нравы изображались не только действием и диалогом, но и обильными описаниями. Вот почему противники часто называли романтизм «описательной» или «живописной» школой.

Но при таком изучении обнаруживается то, что для историков старого направления, интересовавшихся государями и законодателями, было незаметно или неинте-

¹ «Globe», 18 июня 1825 Ф. Бальденсперже, цитирующий эти слова, полагает, что автор рецензии — Стендаль. См. цит. статью в «Revue de littérature comparée», 1927, стр. 66

² «Globe», 12 апреля 1828, стр. 334

³ Статья Ш. Нодье в «Journal des Debats», 16 декабря 1822, стр. 2.

ресно. Оказалось, что французские нравы не представляют единства. Французское государство является соединением разнородных культур, различных национальных нравов, едва прикрытых господствующей национальной французской цивилизацией. Древние галльские народности, германские племена, вторгшиеся в Галлию в разные эпохи со своими особыми культурными традициями, латинская культура, неравномерно распределившаяся на территории страны, — все это окрашивает различными оттенками многочисленные провинции, которые под покровом французской государственности живут своеобразной жизнью, уходящей в глубь веков. Чтобы познать нравы глубоко и полностью, нужно изучить провинции, каждая из которых хранит в своих нравственных навыках, традициях, воспоминаниях полустершиеся, но все еще активные следы древних народных культур.

Интерес к провинции характерен для либералов эпохи Реставрации. Провинции играли исключительную роль во время революции, неожиданно, в момент якобинской централизации, проявив свою физиономию и осложнив становление Франции различными политическими тенденциями. Лионское восстание, шуанские и вандейские войны, настроения Жиронды, выступление марсельских патриотов — все это требовало к себе пристального внимания, тем более что и в 1820-е годы политические партии ссылались на эти всё еще живые силы. Познать, обезвредить их или направить в нужную сторону было политически важной задачей, с особой остротой возникшей в либеральных кругах. Местные «свободы» и местный патриотизм, казалось, были необходимы для того, чтобы страна могла успешно сопротивляться деспотизму правительства и создать прочную основу для либеральной конституции. Эта точка зрения резко выражена уже в статьях Тьерри 1817—1820 годов. Вот почему французские «нравы» распались на множество нравов, и каждая провинция получила свою особую физиономию, свой местный колорит, в свою очередь распадающийся на резко противопоставленные друг другу нравы различных социальных группировок и классов.

Французский психологический роман описывал переживания и идеи парижанина, представителя столичной культуры, которая как будто не заключала в себе ничего «местного» и казалась «всеобщей». Этот психологический

роман должен был превратиться в этнографический. И в этом отношении помощь французам оказал Вальтер Скотт. Огромную роль в его романах играл носитель истории, народ. Шотландский романист, писавший о шотландцах для английской публики, не мог говорить о том абстрактном народе, который в виде счастливых или несчастных «пейзан» изображался в сентиментальных романах XVIII века. Это было некое национально-историческое единство, этнографически резко характеризованное, обладающее множеством своеобразных традиций, начиная от нравственных взглядов и кончая одеждой и утварью. Тьерри, требуя возрождения местных провинциальных культур, ссылался на Скотта. Роялисты, которые в глуши провинций пытались найти феодально-монархические воспоминания, тоже ссылались на Скотта.¹

В первое время казалось даже, что Шотландия — страна особо поэтическая. «Вальтер Скотт, — писал Нодье, — получил в дар от природы, кроме своего огромного гения, особо счастливые условия, которые редко оказываются в распоряжении писателя. Историк, археолог, живописец, поэт, он располагал малоизвестной историей, рядом наблюдений, которые принадлежали только ему; он вступил во владение новой природой и поэзией, каждое слово которой было откровением».² «Мы решаемся предсказать большой успех этому роману, — писал «*Journal des Débats*» о переводе романа «*Sir André Wylie*», — так как он рассказывает нам о Шотландии и нравах ее обитателей. Теперь писатель может быть уверен в успехе у французского читателя, если он поместит своего героя в горах Каледонии или на берегу одного из ее озер».³

Французские читатели ревниво оберегали первородство Вальтера Скотта: каждый «соперник» его, пытавшийся изобразить национальные нравы какой-нибудь другой страны, сравнивался с «великим шотландцем», и неизменно к своей невыгоде, — будь то Цшокке, Вандервельде, леди Морган или даже Купер.⁴

¹ Ср. Marchangy. *Tristan le voyageur*, 2 изд., 1825, т. I, стр. III—IV.

² «*Journal des Débats*», 21 ноября 1823, стр. 4.

³ Там же, 14 апреля 1823, стр. 4.

⁴ См. слова В. Гюго о леди Морган («*Conservateur littéraire*», декабрь 1819, 2-й выпуск, изд. J. Marsan, т. I, ч. I, стр. 70) или

Задача заключалась в том, чтобы открыть во французской истории те особенности, которые привлекали в шотландских романах: душевную стойкость, национальную самобытность, близкие сердцу воспоминания. Нужно было сделать хорошо знакомую, вдоль и поперек изъезженную, слишком культурную Францию страной живописной и поэтической, нужно было наполнить ее историю высокими подвигами и захватывающими приключениями. «Квентин Дорвард», вызвавший восторженные отзывы и длительные споры, был прямым уроком французам, которые не умели разглядеть драгоценный материал, находившийся у них перед глазами.

Роман местных традиций должен быть тесно связан с территорией, на которой происходит действие. Вальтер Скотт изучает топографию еще более тщательно, чем хронологию и исторические факты, пишет Брикмон. Его герой и действие тесно связаны с ярко характеризованной и детально выписанной почвой. Французы видели в этом «любовь к родной земле, любовь, благодаря которой он придает местности то же значение, что и герою, имя которого связано с нею каким-нибудь приключением».¹ Для французов это имело особое значение в годы, когда старые памятники французской архитектуры превращались в руины и гибли под молотком предпринимателей-спекулянтов, скупавших старинные замки на слом. Множество книг, начиная от путеводителей и кончая высокохудожественными изданиями, как, например, предпринятая Нодье и Тейлором «Романтическая Франция», отражали эти интересы. Конечно, отношение к историческим пейзажам было определено политическими страстями: ультра-роялисты в старинных замках видели «славу династии» — с этой точкой зрения боролся П.-Л. Курье, стоявший на стороне «черной банды», — и старались спасти их на случай восстановления майоратов. Другие восхищались старым национальным искусством той эпохи, когда, как утверждали романтики, придворный классицизм еще не успел подавить французское воображение. И этот инте-

сравнение Скотта с Купером у Сент-Бева («Globe», 16 апреля 1828, стр. 341) и Низара («Journal des Débats», 11 октября 1828, стр. 3), и др.

¹ Статья о собрании виньеток к произведениям Вальтера Скотта («Journal des Débats», 23 декабря 1823, стр. 3)

рес к живописной французской провинции, сохраняющей свое прошлое в зодчестве, нравах, патриотизме или энергии своих жителей, имел огромное значение для развития французского исторического романа, сосредоточив его вокруг строго очерченного топографического центра и придав отчетливость и конкретность излагаемым в нем историческим событиям.

История, по мнению романтиков, — это жизнь народа, поэтому его интересы и страсти, его отношение к событиям и участие в них, его мнение о людях и делах составляют важнейшее содержание истории. С такой точки зрения народное мнение определяет объективную ценность исторического события, его значение в жизни народа. Поэтому история нравов должна быть дополнена историей народного мнения.

Этот методологический принцип делал возможной рациональную интерпретацию всякого рода суеверий, легенд и фантастических верований, которые иначе могли бы показаться смехотворной нелепостью или массовым психозом. Он позволял заново разрешить проблему «чудесного».

Следуя античному эпосу, поэты-классики уснащали свои поэмы сверхъестественными персонажами, добавляя к языческой и христианской мифологии персонализации собственного изобретения. Романтикам такое «чудесное» казалось фальшью. Они допускали чудесное только в том случае, если это было мнение народа, то есть культурно-исторический факт, а не традиционно формалистическое украшение. В этом смысле оправдано было чудесное у Тассо, — ведь в средние века люди были суеверны, и заколдованный лес, окружающий лагерь крестоносцев в «Освобожденном Иерусалиме», естественен и необходим.¹

Историческое, «положительное» применение чудесного можно было найти в творчестве Скотта. В «Песнях шотландских пограничников» он обнаружил не только следы полузабытых исторических происшествий, но и дух народа, вложившего в эти песни свои до сих пор не остывшие страсти и сожаления. История преданий стала для Скотта историей мнений и чувств народа, переживавшего и созда-

¹ I C L Simonde de Sismondi De la littérature du Midi de l'Europe, т. II, стр. 103—104, 142—143.

вавшего исторические события. То же французский читатель находил в его романах. «Все согласны в том, — писал Фьеве, — что в романах Вальтер Скотта больше восхищает искусство, с которым он оживляет дух былых времен... Развлекать насмешливый век старыми предрассудками, старыми обычаями, которые вызвали бы возмущение, если подумать о том, какое влияние оказали они на судьбы народов, заменить относительной правдой (vérité de convention) правду всеобщую (vérité générale), показывающую человечество в таком отвратительном виде, что становится грустно, — таково условие, необходимое для успеха художественных произведений».¹ Понятие «относительной истины», — то есть, по существу, историческая оценка эпох и событий, — сыграло огромную роль в развитии романтической историографии и исторического романа.

После некоторых наивных попыток, сделанных в этом направлении еще в XVIII веке, Вальтер Скотт первый ввел в роман фольклор. «Большую честь его вкусу, — писал Нодье, — делает то, что он использовал, никогда ими не злоупотребляя, тайнственные предания, воспоминания, суеверия народа, для которого он стал классиком».² Как известно, сам Нодье не только воспользовался примером Скотта, но и явно злоупотребил суевериями в своих фантастических и «страшных» повестях.

Старое «мнение» получало свое исторически конкретное выражение в суеверии. Очень редко — например, в романе «Монастырь» — чудесное у Скотта оказывалось реальностью. Обычно оно всегда оставалось «мнением», а в конце романа объяснялось совершенно рационально. «Монастырь», отступающий от этого правила, не пользовался успехом во Франции, — «белая леди Эвенсл» и вся эта фантастика дезориентировали читателя и вызывали у него ироническую улыбку.

Для исторического романа суеверия стали почти обязательными. Психология немецких рейтаров-протестантов или бретонских крестьян-католиков, парижан XV века или провансальцев XIII века без суеверий показалась бы неправдоподобной. Историческая правда настойчиво тре-

¹ Статья Фьеве о «Собрании мемуаров по истории Франции» под ред. Гизо («Journal des Débats», 8 августа 1825, стр. 4).

² Статья о сочинениях Ф. Купера («Journal des Débats», 21 ноября 1823, стр. 4)

бовала чудесного, решительно отвергая сверхъестественные персонажи классических эпосов. Однако в зависимости от политической или литературной ориентации писателя менялась и его интерпретация чудесного. Маршанжи, поклонник Шатобриана и ультрароялист, видел в суевериях нечто исконно национальное. «Почти все иностранные литературы, — пишет он, — обладают национальным характером. Их писатели стремятся собрать, как драгоценные реликвии, спасшиеся после крушения времен верования, обычая, предания — все, что может воссоздать частную жизнь и нравы прошлых веков. Они не пренебрегают ни вымыслом, ни предрассудками, которые, сливаясь постепенно с характером, привычками, законами, религией, искусством и поэзией народа, естественно, имеют отношение к его истории. Французы, в этом отношении, может быть, более богатые, чем другие народы, так как их средневековые являются неисчерпаемым рудником необыкновенных обрядов, наивных суеверий, своеобразных установлений, местных преданий и интереснейших обычаев, — французы остались позади своих соседей в том роде отечественной литературы, который вызывает чувства при посредстве воспоминаний».¹

Феликс Боден тоже принимает чудесное, но с другой позиции. «Поэтические фантазии увлекали нас в поэмах Оссиана и в античных эпосах», так как это «драгоценные остатки религиозных верований древних народов и их способы изображать чувства, страсти и мысль». У Ариосто, Тассо и Мильтона чудесное — это «безудержная игра воображения в эпоху, переходную между верой и философией, напоминающая нам одновременно и долгий сон и прекрасное пробуждение человеческого ума». Но в настоящее время, добавляет Боден, имея в виду Шатобриана с его «Мучениками» и Маршанжи с его «Поэтической Галлией», возрождать такие чудеса — дело безнадежное: «Мы не любим ни вымыслов, ни феев, ни чудес... и если иногда нам показывают призраки и иллюзии, мы хотим, чтобы нам объяснили их естественными причинами». И здесь Боден вспоминает, конечно, Вальтер Скотта — его он имеет в виду, говоря об «иностранном образце».² Действительно,

¹ Marchangy. Tristan le voyageur, 2 изд., 1825, т. 1, стр. III—IV.

² «Revue Encyclopédique», 1823, т. 17, стр. 236—238

в огромном большинстве французских исторических романов фигурируют средневековые поверья и легенды, объясняющиеся в конце романа «естественным образом», то есть суеверием людей и стечением обстоятельств. Всюду они оправданы эпохой и служат средством исторической живописи.

Тот же смысл имеют и «таинственные персонажи», поразившие французских читателей в романах Вальтер Скотта. Это чрезвычайно характерный для Шотландии тип «ясновидца» («Легенда Монтроза») или старой «колдуньи» — Норна в «Пирате», Мег-Мериллиз в «Гае Меннеринге», черный карлик в романе того же названия. Критика постоянно обсуждала эти персонажи, иногда высказывая опасения, что они могут оказать опасное влияние на воображение женщин и на слабые умы.¹ Эти колдуньи и благоговейный страх, который они внушают населению, позволяли романистам придавать своим произведениям особого рода драматизм, окружая действие тайной и создавая второй план при помощи закулисных «режиссеров».

6

«Слово» эпохи, ее «миссия» в развитии народа или человечества понятны лишь в контексте исторических эпох, в чередовании сменяющих друг друга периодов. Иначе утратится самый смысл процесса, и история покажется бесполезным топтанием на месте, сплошным грандиозным заблуждением. Поэтому исторический романист за деталями своих изображений должен показать широкую перспективу будущего.

Закон «перспективы» имел большое значение в развитии исторического романа и не раз более или менее точно был формулирован критиками. Французские читатели чувствовали эту перспективу в романах Вальтер Скотта — ведь основной его целью было показать неизбежную смену эпох англо-шотландской истории. Французские историки следовали его примеру, хотя задача их была иная. Столь «объективная» и на первый взгляд беспристрастная «История герцогов Бургундских» Проспера де Баранта вся

полна предчувствий будущего. «Письма о французской истории» и «История завоевания Англии» Тьерри задуманы как предсказание. Читая книги Гизо, Тьера, Минье, все время как бы находишься в пути, полном неожиданных поворотов, но ведущем к неотвратимой цели. В «Истории Польши» Сальванди, по словам Баранта, «все время указывает читателю близкую гибель и раздел несчастной Польши. Изображая самую славную эпоху, он понял, что придать сюжету серьезный интерес, а композиции — единство можно только в том случае, если эта мысль «огибели» будет господствовать над всем повествованием».¹

Те же требования предъявлялись и к французским историческим романам. Крупнейшие образцы жанра были проникнуты этой мыслью, иногда получавшей свое выражение в специальных главах, в предисловии или в заключении. В программной «Жизни Шиллера» Барант формулировал этот закон: «Как человеческая жизнь, как историческая эпоха, как повесть всегда оставляют единое впечатление, представляются нам в каком-нибудь одном колорите, приводят к более или менее значительному моральному выводу, так и драматический автор не может, подробно изображая действительность, блуждать по воле случая. Он должен, подобно судьбе, держать в руках нити действия, которое он хочет нам показать; он должен, как историк, изображать события, исходя из причин и приходя к их результатам. Таков гений Шекспира, таково единство, которое так прочно связывает интригу каждой его пьесы».² Барант имел в виду историческую драму Шиллера «Валленштейн», но слова эти в той же мере относились к историческому роману.

Критика часто упрекала за отсутствие такой перспективы авторов, которые не могли подняться до широких философско-исторических обобщений и, ограниченные изображенной ими эпохой, не поняли ни ее результатов, ни ее борьбы. В отсутствии перспективы упрекали и Поля Лакруа, который в романах «Король воров» («Le Roi des ribauds») и «Два шута» («Les deux fous») так увлекся всякого рода историческими курьезами, чудовищными обы-

¹ P. de B a r a n t e. *Mélanges historiques et littéraires*, 1835, т. II, стр. 339.

² P. de B a r a n t e. *Notice sur la vie de Frédéric Schiller (1821)*. В кн.: «*Mélanges historiques et littéraires*», т. III, стр. 170—171.

¹ «*Revue Encyclopédique*», 1827, т. 36, стр. 359.

чаями и «археологией», что забыл самое главное движение эпохи, ее миссию, ее нравственное развитие.

Борьба никогда не прекращается, но в каждую данную эпоху она носит различный характер. Разрешив одну задачу, история принимается за другую. Вслед за разрешенным конфликтом возникает новый, — это неизбежное условие развития. Но конфликт данной эпохи не приводит к абсолютному торжеству одного начала. С точки зрения романтических и либеральных историков, развитие заключается не в уничтожении одного начала ради другого, но в примирении противоборствующих начал в высшем синтезе. Это примирение — в принципе своем диалектическое. Отрицание приводит к новому утверждению, которое снимает противоречие и дает основание новому социальному порядку, в котором новые противоречия другого, высшего плана увлекают историю по пути демократии и справедливости. По существу своему, это гегелевская триада. Несомненно, что многие французские философы и историки были знакомы с философией Гегеля и могли усвоить его учение непосредственно из его сочинений или бесед. Однако формула «тезис — антитезис — синтез», столь отчетливо выраженная Гегелем, жила подсудно в немецкой и французской философии еще в XVIII веке. В совершенно идеалистической и метафизической форме она намечалась в сочинениях доминиканского монаха Дешана.¹ В Германии, подготовленная долгой борьбой «древних и новых авторов», она была сформулирована Фихте, философия которого была известна во Франции уже в последние годы XVIII века, и Шеллингом, привлечшим к себе внимание французской критики в первые же годы XIX столетия. Несомненно, учение Сен-Симона об аналитических и органических эпохах предполагает некоторое представление о диалектической формуле развития, понятой в весьма реальном и конкретно-историческом плане. После Французской революции и особенно после реставрации 1815 года идея «синтеза», примиряющего все противоречия предыдущих эпох, особенно настойчиво стала пробиваться в политике и философии французского

либерализма. Эта идея легла в основу учения доктринеров.

Исторический опыт, казалось, подсказывал доктринарам трехчленную формулу гегелевской диалектики. История Франции с 1789 года в истолковании либералов представлялась в виде трех стадий: революция, безвозвратно уничтожив старый режим и стремясь к свободе, привела к анархии. Анархия была, следовательно, порождена старым режимом. Она казалась крайним его отрицанием, но по существу, утверждали доктринеры, была весьма близка к нему, так как свобода, как они утверждали, погибла в терроре 1793 года. На смену «анархии» пришла деспотия Наполеона, явившаяся «отрицанием отрицания» и принесяшая вместо якобинского «беспорядка» деспотический «порядок», столь же противоречащий либеральной идее свободы. Наконец, в 1815 году установился новый, «свободный» режим: Реставрация сочетала «порядок» со «свободой», и Хартия явилась синтезом: она дала свободу без анархии и власть без деспотии. Эта «философия Реставрации» имела широкий резонанс и послужила основанием для всякого рода философско-исторических размышлений. Философия «эклектической школы» Виктора Кузена, мысль Тьерри о многонациональной культуре так же, как историографическая система Гизо или Баранта, связаны с идеей синтеза, примирения противоречий в высшей гуманистической культуре будущего. Примирение противоречий, всякий раз заканчивающее прошлое и начинающее будущее, и является той перспективой, которая позволяет понять эпоху и осмыслить все ее детали. Осмысляя противоречия эпохи, исторический роман должен был показывать движение к этому всепримиряющему синтезу, который замкнет эпоху, чтобы продолжать развитие в новой борьбе.

Свою великую революцию, сломившую вековые феодальные отношения, французы пережили совсем недавно. Идеологическая борьба вокруг поднятых ею вопросов продолжалась, ненавистное прошлое все еще угрожало вышедшему из революции новому обществу. Можно ли сделать это прошлое материалом художественного произведения? Позволят ли это непримиримые интересы и политические страсти? В первые годы Реставрации, когда впервые проник во Францию Вальтер Скотт, казалось, что только в Англии возможен исторический роман. История

¹ См. E. Beaussire, Dom Deschamps, Antécédents de l'hegelianisme dans la philosophie française, 1865. Книга эта крайне преувеличивает «гегельянский» характер сочинений Дешана.

Англии непохожа на французскую, это история не одной касты, но всего народа, и потому она может интересовать весь народ. «Англичане могли сохранить верность религии старины, — писал в 1821 году Шарль де Ремюза. — Их прошлое имеет общенациональное значение. Никогда они не были чужды интересам своей родины, никогда на их земле различные классы общества не были осуждены на постоянную и наследственную вражду; они всегда смешивались и помогали друг другу. Их разделяли не общественное состояние, а убеждения. Были у них гражданские войны, политические и религиозные партии сражались и преследовали друг друга, но нация не распалась на два враждующих народа... Вот почему англичане так любят воспоминания о прошлом: они без сожалений вспоминают обо всех эпохах своей истории, так как среди заблуждений и преступлений этих эпох они видят действующие и развивающийся народ, они без горечи судят века, партии, людей, они не сгущают на события... они не могут на них пожаловаться, — это значило бы жаловаться на самих себя... Счастливы народы, которые могут принять целиком всю свою историю и всю свою родину!»¹

Ремюза, конечно, идеализирует английскую историю, чтобы противопоставить ее современной Франции, расколовшейся на «два народа». Известный компромисс, создавший новую Англию, кажется ему блаженством, которого не дали Франции ни Реставрация, ни Хартия. Ремюза и многим другим казалось, что в 1821 году французы неспособны к той объективности и спокойствию, которые характерны для Шекспира и Вальтера Скотта. Когда французский исторический роман был признан возможным, его условием стала эта объективность исторических оценок, спокойное отношение к прошлому, как к этапу пройденному и определившему дальнейшее развитие.

Этой справедливостью или беспристрастием Скотта объясняли его успех во Франции. «Вот уж более полувека, — писал Вильмен в 1822 году, — как в Европе расследуется грандиозный процесс; каждая книга — это защитительная речь, постоянно осуждаемая одной из сторон; все одаренные люди — вожди общественного мнения,

всегда подвергающиеся нападкам противников; каждый выдающийся человек кроме зависти вызывает еще и другие чувства. Но наш эдинбургский романист никого не оскорбляет; в силу самого жанра, который он избрал, и еще более манеры, в которой он его разрабатывает, он не противоречит никаким мнениям и даже не выражает никакого мнения. изображая события с таким жаром, будто он их современник, он беспристрастен, как история, написанная потомством».¹ Той же особенностью объяснял «всеобщий» успех Скотта и Стендаль. Автор «Веверлея», писал он в 1825 году, «избежал бессильной ненависти, изображая пламя, от которого остался один только пепел... После смерти последнего Стюарта Бредуордайн или майор Бриджпорт из «Певерилия» ни у кого не могли бы вызвать негодование».²

Эта особенность Скотта восхищала критику. С его «неизменным беспристрастием» «поэт шотландских тори в «Певериле Пике» отвел самую лучшую роль царевубийце!» — восклицал Пишо.³ Манера изложения, при которой персонажи словно говорят сами за себя и предстают перед читателем как будто на экране, без посредства рассказчика, напоминала современникам Шекспира. Об этом еще в 1821 году говорил Ремюза.⁴ «Он сочувствует всему, что свойственно человечеству, — писал Шаль. — Следуя Шекспиру, своему великому образцу, он учит нас обнаруживать пороки под добродетелями, а добродетели под пороками, и никогда не верить на слово историкам, вдохновляемым ненавистью. Он умеет анализировать и воскрешать и свирепое величие Бальфура и наивное величие восхитительной юной девушки из «Эдинбургской темницы». Это судья, который никогда не поддается страстям и дает каждому из своих персонажей жить свободной и естественной жизнью. Воздух вокруг него — чистый и свободный». Именно этим объясняет Шаль превосходство Скотта над Байроном: «Он более широко и непосредственно сочувствует человечеству в его страда-

¹ Статья Вильмена о новом двадцатичетырехтомном издании Скотта («Journal des Débats», 28 сентября 1822, стр. 4).

² «Racine et Shakespeare», éd. Champion, стр. 108 и 114.

³ A. Pichot, Voyage historique et littéraire en Angleterre et en Écosse, т. III, 1826, стр. 70.

⁴ «Passé et présent», т. I, стр. 216—217.

¹ Ch. de Remusat, Du théâtre de Shakespeare (1821) В кн.: «Passé et présent», т. I, стр. 216—217.

ниях и радостях», и это «безграничное сочувствие», получив свое выражение в художественном произведении, захватывает читателя, как непреодолимая магнетическая сила.¹ По той же причине Скотта сравнивали с Гете, представителем «объективной» поэзии, хотя часто предпочитали его немецкому поэту.²

«Объективность» и «справедливость» Скотта имели совсем не те причины и задачи, которые вдохновляли его французских критиков и последователей, но и в этом отношении Скотт стал для них поучительным примером и образцом, который долго оставался непревзойденным.

7

Таким образом, общей тенденцией исторического романа стало оправдание всех форм исторического бытия во имя заключенного в них будущего. Как бы ни было странно или чудовищно прошлое, оно оправдано своей исторической необходимостью и своей исторической обреченностью, целесообразностью своего временного существования и неизбежной гибели. Такое понимание истории предполагает строгое изучение всего содержания эпохи, от крупных политических событий до мелких особенностей нравов, и, с другой стороны, выбор существенного и отказ от случайного.

Действительно, всестороннее изучение эпохи, рекомендуемое новой школой, отнюдь не требует эмпирического воспроизведения всякого исторического материала, независимо от его исторической значимости. В этом упрекали школу ее противники, требовавшие исключительного внимания либо к чисто политическим событиям, определяемым волей и личностью государя, либо к государственному строю, к конституции. Новый взгляд на историю предполагал выбор, только не между теми или иными элементами истории, а выбор тех явлений, которые характеризуют исторический процесс, объясняют движение и предве-

щают будущее. Требование «перспективы» означает именно такой выбор.

Эмпирическое нагромождение фактов, сообщаемых старыми хрониками, не является историей и вместе с тем не является правдой, — это правда фактическая, внешняя. Она не столько обнаруживает, сколько скрывает другую правду, подлинную, высшую.

Противопоставление правде фактической и случайной правды высшей и подлинной существовало и в классической поэтике. Высшая правда называлась правдоподобием и рассматривалась как некое разумное извлечение из реальной действительности; это было понятие более узкое по объему, чем масса исторических фактов. Из эстетики романтизма самое понятие правдоподобия было исключено и заменено понятием правды, которое было не уже, но шире фактической правды, так как включало всю сумму действительных фактов, уже описанных и еще неизвестных, и выражало их сущность полнее и отчетливее.

Чтобы раскрыть высшую правду, необходимо воображение. По скудным данным истории, по сухому повествованию средневековых хронистов историк должен отгадать самое главное — сознание и чувства народа. Этого не найти ни в каких документах, а потому это нужно вообразить. Так «вообразил» Тьерри народную историю завоевания Англии, так Барант среди множества событий, связанных с герцогами Бургундскими, «вообразил» строй чувств и интересов XV века, а Гизо — страсти, руководившие кавалерами и круглоголовыми во время революции.

Мысль историка, за эмпирией бесчисленных событий прозревающего путь исторического становления, должна не только следовать фактам, но и преодолевать их. Возникающий таким образом конфликт между этими двумя понятиями — эмпирией и прозреваемой в ней идеей — может быть преодолен вымыслом. В этом и заключается задача исторического романа и основа его эстетики.

Взаимоотношения правды и вымысла иногда понимались механически — как сочетание романической интриги и исторического материала: «Сочетать картины нравов и событий эпохи с развитием романического интереса, придающего жизнь такого рода произведениям», —

¹ P. H. Chasles. *Études sur la littérature et les mœurs de l'Angleterre au XIX siècle*, стр. 92, 101.

² Ср. заметки Сент-Бёва («*Revue d'histoire littéraire de la France*», 1908, стр. 446); P. H. Chasles, *ук. соч.*, стр. 92 и др.

так определял трудность исторического романа «Revue Encyclopédique».¹ Здесь воображение отделено от познания, с которым оно сосуществует бок о бок, но словно в разных областях. Это точка зрения скорее классическая. Романтики сравнительно редко противопоставляли воображение уму. Низар, прочтя слишком уж «прозаическую» и «точную» драму Л. Вите «Смерть Генриха III», тоже противопоставил воображение и ум, оговорившись, что это лишь два разных пути, которые оба ведут к одной и той же правде.² Но тот же Низар, вдохновляясь Ф. Купером, выразил романтическую идею, говоря, что хроники могут дать только внешнюю историю, ее форму, а душу ее можно воспроизвести лишь при помощи воображения.³ Конечно, к помощи воображения прибегали и представители старой школы, видевшей в истории только «литературу». Замечательную, типичную для классицизма формулу исторического творчества дал Сен-Реаль (1639—1692), искавший «в живости своего воображения средств против сухости исторических событий». Это — воображение косметическое, украшающее цветами красноречия сам по себе неинтересный материал.

Все же в критике остро ощущался антагонизм правды и вымысла как двух составных частей исторического романа, а романисты, по примеру Скотта, добавляли к истории вымышленную, иногда совершенно стороннюю событиям любовную («романическую») интригу. «Роман», — писал «Globe», имея в виду романическую интригу последнего романа Купера, — «слабейшая часть книги; как всегда, это, так сказать, только введение и рамка».⁴ Почти все критики этого журнала скептически относились к любовной интриге, считая ее забавой для легкомысленного читателя и отграничивая ее от «нравов», что не мешало им отдавать должное познавательному значению вымысла.

Иногда критики считали особенно благодарными исторические события, о которых история ровно ничего не

может сказать.¹ И эта мысль также идет от противопоставления истории и романа.

Специальной областью исторического романа, доступной только ему одному, считалась история нравов. Роман рассматривал прошлое с его обыденной, «домашней» стороны, о которой ничего не говорили хронисты и историки. Романист мог придумывать все, что казалось ему правдивым, и этим обнаруживать ту важнейшую правду, на которую история, сдерживаемая строгими рамками документов, не могла отважиться. «Когда нужно рассказать о нравах отдаленной эпохи, вымышленные события могут быть столь же полезны, как события действительные, память о которых сохранилась. Иногда эти вымышленные события оказываются даже более благодарными: они позволяют написать более живую, более подробную и полную картину». Эпохи, от которых до нас дошло мало сведений или не дошло никаких, историку почти недоступны; но романист, собрав при помощи вымышленной интриги отдельные мелочи, придает им интерес и поучительность.²

Все события романа Мортонваля «Gray Eugenio» историчны. В чем же здесь роман, спрашивает Фьеве, и отвечает: в вымышленных персонажах, которые связывают воедино все действие, придают ему интерес и показывают, как события, совершающиеся в высоких политических сферах, отражаются на всех классах общества, возбуждают страсти самых маленьких людей. «История пренебрегает этими деталями из уважения к своему достоинству, поэтому она так мало рисует нравы, что оказывается скорее скучной, чем поучительной».³

Оправдывая жанр, в котором он изложил свои политические взгляды, Сальванди в предисловии к роману «Дон Алонсо» ссылается на Вальтер Скотта: «Выполняя свою миссию, Вальтер Скотт согласовал мир воображения с нашей социальной средой... Он сочетает истину с вымыслом и, дав нам, наконец, образцы исторического романа, показывает, что жанр, до сих пор казавшийся не-

¹ Статья о романе Barginet «La cotte rouge» («Revue Encyclopédique», 1828, т. 40, стр. 213)

² «Journal des Débats», 21 августа 1829, стр. 3

³ Там же, 11 октября 1828, стр. 3

⁴ Статья о «Долине Уиш-тон-Уиш» («Globe», 4 ноября 1829, стр. 702).

¹ Ср. статью Фьеве о романе «Saint-Johnstown, ou le Dernier conte de Gowrie» («Journal des Débats», 22 апреля 1824, стр. 3).

² Статья А. Патена о книге О. Троньяна «Le manuscrit vert». Патен имеет в виду и роман Сисмонди «Юлия Севера», столь же насыщенный историей («Revue Encyclopédique», 1825, т. 25, стр. 392).

³ «Journal des Débats», 27 ноября 1826, стр. 4.

законным, не только не опустошает и не искажает область истории, но, напротив, оплодотворяет и расширяет ее». ¹ Сам Сальванди хотел именно восполнить свои публицистические труды при помощи своего романа.

Значение истории нравов, доступной только для романа, — в том, что она показывает тесную взаимосвязь всех классов общества, закулисную сторону жизни, изнанку «ложного величия великого века», например грязные интриги политических заправил во времена старой монархии. ² Это история, рассмотренная с ее «домашней стороны».

Нравы нельзя изображать отдельно от событий. Романтические историки рассматривали нравы как составную часть всего исторического процесса. То же требование предъявлялось и к историческому роману. «Вальтер Скотт показывает нравы и обычаи прошлых веков, но он следит за тем, чтобы нравы и обычаи были тесно связаны с самым существом сюжета и не были совершенно эпизодическими». ³ «В историческом романе, — писал «Globe», — самое важное для писателя, так же как и для читателя, — это изображение нравов и убеждений, дух интересной эпохи, выдающейся политической партии, знаменитого деятеля. Роман, так задуманный, — просто средство воспроизвести историю при помощи вымысла. Задача его заключается не в том, чтобы точно передать внешние детали событий, не в том, чтобы раскрыть тайну непонятных происшествий, но в том, чтобы осветить нравственную сторону истории, дополнить то, что забыли или чего не знали хронисты, восстанавливая словно индукцией, в которой критика играет меньшую роль, чем воображение, либо всю целокупность больших событий, определяющих состояние общества, представленного вымышленными персонажами, либо характер лиц исторических, изображенных драматически в интимной обстановке обыденной жизни». ⁴

В 1820-е годы, когда исторический роман стал романом образцовым, романом по преимуществу, смешение правды

и вымысла, специфическое для этого жанра, воспринималось как свойство всякого искусства вообще. «Признаюсь, — писал рецензент «Journal des Débats», — я никогда не мог понять банального упрека историческому роману, что он, как говорят, освящает смешение ложного и правдивого. Как будто всякая книга не похожа в этом отношении на исторический роман! Как будто сущность, жизнь всего того, что писали и читали в течение веков, не возникает из удачного и великолепного смешения вымысла и правды!» ¹

Но этот вымысел должен быть правдивым, воображение должно не выдумывать, а угадывать. «В истории ложное часто бывает прозаическим и пошлым, только одна наука поэтична и оригинальна... Истина! Да разве существует более красноречивая и убедительная муза? Даже сами музы являются богинями воображения только потому, что они вспоминают». ² «Так бывает почти всегда, — писал «Globe», констатируя недостаток местного колорита в поэме Бульвера «О'Нейлль». — Отсутствие правды повлекло за собою отсутствие поэзии». ³ И в том же году Вильмен упрекал Гиббона за то, что он не понял драматического характера своего материала: «Тогда бы драматическая точность стала точностью исторической». ⁴

«История нравов» давала возможность оторваться от эмпирического описания фактов, подняться в область типического и в поражающе конкретных образах дать емкие формулы исторических явлений. Но здесь романиста подстерегали две опасности. В угоду романическому интересу писатель мог исказить исторические факты, допустить анахронизмы и дать вымышленные портреты исторических лиц. Вымысел в исторических романах, предупреждал «Revue Encyclopédique», должен, так же как в романах Вальтер Скотта, только дополнять историю, но не искажать ее. ⁵ Такие предупреждения часто делались в начале 20-х годов, когда исторический роман с трудом отрывался от сентиментально-романической и «страш-

¹ S a l v a n d i. Don Alonzo. ou l'Espagne, 1824 (Observations préliminaires).

² «Journal des Débats», 27 ноября 1826, стр. 3—4.

³ Статья о «Кромвеле» В. Гюго («Journal des Débats», 29 января 1828, стр. 2).

⁴ «Globe», 19 марта 1828, стр. 275.

¹ «Journal des Débats», 29 октября 1829, стр. 3.

² Там же, 5 августа 1828, стр. 3.

³ «Globe», 16 апреля 1828, стр. 344.

⁴ V i l l e m a i n. Cours de littérature française, 1828, лекция V, стр. 26.

⁵ «Revue Encyclopédique», 1829, т. 41, стр. 260.

ной» традиции, вольно оперировавшей с историческими фактами. Те же упреки раздавались и по адресу Альфреда де Виньи и даже Вальтер Скотта, позволявших себе анахронизмы.¹ В конце 20-х годов при всеобщем увлечении «археологией» приходилось напоминать и о необходимости творческого отношения к материалу, о внимании к «роману». Ф. Сальфи упрекает Мандзони за то, что он, идя по следам Вальтер Скотта, оказался «более суровым», чем шотландский романист, и «вместо того, чтобы заставить историю служить роману, принес роман в жертву истории».² Менше требует внутренней, художественной правды, без которой история теряет смысл: «История может представлять интерес главным образом потому, что она правдива. Как только вы подорвете доверие, которое она мне внушает, вы разрушите ее привлекательность... Историческая точность не может служить извинением, если действие протекает вяло, если исторический персонаж поступает вопреки своему характеру. Если какая-нибудь деталь замедляет повествование, то как бы точна она ни была, она не может правиться, так как, искажая историю, писатель принужден черпать из нее лишь случайные детали». Спасение от такой ненужной, искажающей историю точности — в вымысле: «Если вы хотите связать свой вымысел с историческими воспоминаниями, придумайте действие, придумайте героев, перенесите меня в другую эпоху при помощи верного костюма и точного описания нравов; история должна быть, так сказать, пейзажем романа».³

Здесь четко формулировано положение, не раз повторявшееся в конце 20-х годов: художественная правда является подлинной целью искусства, а исторические факты в романе должны играть служебную роль. Особой заслугой Скотта П.-Ф. Дюбуа считал то, что он изображал не большие исторические события, а незначительные эпизоды, основное внимание обращая на нравы. Этот эпизод «походит на интригу романа, драмы или поэмы, как мы ее понимаем, только тем, что он может стать путевод-

ной нитью среди многочисленных зигзагов и разнообразных изображенных автором сцен. Самое важное для Вальтер Скотта — то, что у нас считается второстепенным; действие для него не представляет интереса: это рамка, в которую он вставляет целую эпоху с ее нравами, мнениями, одеждами».¹ Все чаще раздаются упреки в том, что исторические романы превращаются в простую хронику, — в этом «*Journal des Débats*» упрекал Дефокомпре, переводчика Вальтер Скотта и автора романа «Жанна Майот». «В историческом романе, — писал Жюль Жанен, — вымысел — это все, история — очень немного: это только лак, которым покрыта картина, только красноречивое подтверждение предполагаемых событий и воскрешаемых героев».² Одобрив мадам де Бор за то, что она своим «женским чутьем» лучше разгадала средневековье, чем это можно было бы сделать при помощи учености, Жанен вместе с тем находит, что Поль Лакруа ученостью подавил воображение, вместо людей воспроизвел вещи и вместо действительной жизни — памятники искусства.³ Настоячиво говорит об этом и Бальзак, упрекая в ненужных деталях и в чрезмерном местном колорите и Альфонса Руайе, автора «*Mauvais Garçons*», и Поля Лакруа, автора «*Les deux fous*».⁴ Писатель, утверждает Бальзак, не только может, но и должен изменять исторические события. История должна быть только фоном. Поль Лакруа, насыщавший свои романы документальными сведениями, а исторические труды — «беллетристикой», утверждал даже, что между романом и историей отчетливую границу провести нельзя.⁵ «Вот книга, — рекомендовал он читателю своего «Короля воров», — в которой история так переплелась с романом, а роман — с историей, что я и сам не смог бы отделить правду от лжи».⁶ Он говорил

¹ Статья Дюбуа в «*Globe*», 7 февраля 1825. См. в кн.: F. D u b o i s. *Fragments littéraires*, т. I, стр. 55.

² Статья о романе madame de Bawr «*Novice*» («*Journal des Débats*», 1829, стр. 3).

³ Статья о романе «*Les deux fous*» («*Journal des Débats*», 23 мая 1830, стр. 2).

⁴ *Oeuvres complètes*, т. XXII, 1872, стр. 116—117, 133—134 (5 и 12 мая 1830 г.).

⁵ J a c o b, B i b l i o p h i l e *Soirées de Walter Scott à Paris*, т. I, 1829, стр. 20.

⁶ «*Le Roi des ribauds*», 1831, стр. 4.

¹ Ср. статью В. Гюго в «*Muse française*» за 1823 год.

² «*Revue Encyclopédique*», 1828, т. 37, стр. 380, 388—389.

³ Статья о романе Фердинанда Дени «Измаил бен Кайзар, или Открытие Нового Света» («*Journal des Débats*», 3 февраля 1830, стр. 3).

как будто то же, что и его критики, но по существу приходил к противоположным результатам: если, например, Фьеве рекомендовал впустить в историю жизнь, то Поль Лакруа погребал правы и людей под любовно воспроизведенными историческими деталями, имевшими только археологический смысл.

8

В начале XIX века основным признаком исторического романа были исторические персонажи. Исторический интерес романа заключался именно в портретах известных деятелей, будь то легендарный франкский король Фарамонд, Юлий Цезарь или шотландские вожди. М-ль де Скюдери, создавая тип «классического» исторического романа, не стесняя себя достоверностью, приписывала историческим персонажам чувства и приключения, противоречившие данной истории. Герой получался не исторический, а вымышленный, только украшенный знаменитым именем. Читателям XVII века приятно было представлять себе, как мудрец Сократ или великий Цезарь писали любовные записочки или терзались нежной страстью. В XIX веке эти галантности казались искажением истории. Но сохраняя точность, трудно было заинтересовать читателя, которому непременно нужен был романтический элемент. Вальтер Скотт показал возможность примирить интерес исторический с интересом романтическим.

В истории были люди исторические, то есть известные, писал рецензент «Revue Encyclopédique», и неисторические, то есть неизвестные. Последних девятьсот девяносто девять на тысячу. Каких же героев должен изображать романист? В жизни исторических деятелей слишком мало приключений, их не хватит на многотомный роман. Кроме того, в их жизни нет нужного романисту единства. Поэтому приходится выдумывать им новые, более романтические биографии. «Фарамонд» Лакаль-пренеда, «Великий Кир» и «Клелия» м-ль де Скюдери, «Принцесса Клевская» мадам де Лафайет, «Малек-Адель» мадам Коттен, «Исторические повести» мадам де Жанлис, романы Флориана — все это романы с вымышленными био-

графиями исторических лиц. Их можно было бы назвать не историческими романами, а историческими обманами. Другие романисты оставляют своих исторических героев такими, какими они были в действительности, а затем придумывают других героев, неизвестных или неисторических, и делают с ними все, что им угодно, благо история здесь ничему помешать не может. Таков, по мнению этого журнала, роман Сисмонди «Юлия Севера».

Метод, которым пользовался для своего романа Сисмонди, был открыт Вальтер Скоттом. Это он сделал исторических героев эпизодическими для того, чтобы не искажать историю. Рецензент указывает на ряд французских романов, имеющих ту же особенность: «Мемуары шевалье де Граммона» Гамильтона, рассказ о правлении графа Оливареса в «Жиль-Блазе», «Путешествие Анахарсиса» Баргельми и т. д.¹

Разделение героев на исторических и романтических, позволившее Вальтеру Скотту сохранить пугливую историческую правду, вскоре утратило свой первоначальный смысл. Ведь разница между теми и другими не в том, что одни подлинные, а другие придуманные, а в том, что одни — известные, а другие нет. Следовательно, и те и другие могут быть в одинаковой степени истинными. Конечно, у Скотта герои романтические казались неинтересными и фальшивыми и сильно проигрывали в сравнении с историческими персонажами. Эти романтические герои интересны не сами по себе, а только своими приключениями.²

На первых стадиях развития исторического романа основная функция вымышленного персонажа заключалась в том, чтобы встретиться с великим историческим деятелем, подсмотреть его в интимной, домашней обстановке, засвидетельствовать взором очевидца его подвиг, жест или вошедшие в легенду слова. Затем появление воображаемого лица среди известных исторических деятелей стало казаться невероятным. Романтический персонаж разрушал иллюзию исторической правды. В этом видели недостаток образа Эвдора, героя «Мучеников». Стали говорить о том, что вымышленный герой вероятен только в сценах частной жизни, которые не могли быть

¹ «Revue Encyclopédique», 1827, т. 36, стр. 347—349.

² «Journal des Débats», 24 августа 1823, стр. 1—2.

засвидетельствованы историей и остались нам неизвестны.¹

Таким образом, в начале 20-х годов казалось, что историческое значение романа заключается в исторических персонажах. Казалось, что в «Квентине Дорварде» носителями истории были Людовик XI и Карл Смелый, в «Кенильворте» — королева Елизавета, в «Вудстоке» — Кромвель и король Карл. Действительно, в этих образах заключена целая философия эпохи, обнаружены ее ведущие силы. Образ Людовика XI вызвал особенно страстную полемику в статьях, исследованиях и романах, в которых фигурирует этот король. «В «Вудстоке» «степенный» и «зловещий» образ Кромвеля, в котором собраны все особенности индипендента, дает почувствовать, что образ Карла в той же степени объединит легкомыслие и пороки его партии».² Иаков II в «Судьбе Найджеда» внушал мысль, что династия Стюартов недолговечна и новая революция неизбежна.

Однако вскоре историки приходят к мысли, что историю создают не столько исторические деятели, сколько народные массы. Следовательно, предметом исторического исследования должен быть не характер короля или министра, но дух эпохи, ее проблематика, народные стремления. Иллюстрацией этой мысли, с такой силой выраженной Огюстеном Тьерри, служил все тот же Скотт. С такой точки зрения особенно привлекать должны были уже не исторические персонажи, а персонажи вымышленные, и не первые любовники, а герои характерные и народные. Действительно, Фьеве утверждает, что главными героями романов Вальтер Скотта являются вымышленные персонажи, и не те, кто полон «страстью сердца», а те, кто полон «страстью духа», то есть страстью политической: это «подлинные представители мнений, господствующих в эпоху, которую Вальтер Скотт хочет воспроизвести, между тем как исторические персонажи и события остаются на втором плане и появляются как будто только для того, чтобы удостовериться точность дат и доказать правильность старых, воскрешенных автором политических страстей».³

Фьеве говорит это по поводу скорее политического, чем исторического романа Сальванди «Дон Алонсо», о котором К. Пагарель пишет совершенно то же самое: Сальванди хотел воплотить в своих персонажах массы; Антонио — это андалузская веселость и остроумие, Бартоломе изображает партизан, сэр Джонс — представитель британской политики.¹ Тьерри в статье об «Айвенго» не упоминает о Ричарде Львиное Сердце, но восхищается вымышленными персонажами, различая среди них тех, кто выражает политическое состояние страны (Реджинальд Фрон-де-Беф, Филипп де Мальвуазен, Кедрик Сакс), и тех, кто выражает «мнение эпохи», — тамплиеры, священник, ростовщик.² «Его воображение, — писал Вильмен в 1822 году, — это истина, истина тонко схваченная, воспроизведенная целиком, не списанная, но живая. Таково впечатление, которое производят «Шотландские пуритане»... Можно ли где-нибудь найти более живое изображение всех мнений и всех оттенков мнений, чем в этой толпе неизвестных истории людей, которых Вальтер Скотт показывает нам, которые стоят перед нами, как свидетели своей эпохи?»³ К этому сводится реформа Вальтер Скотта: «Теперь уж нельзя назвать историком того, кто просто размышляет о поколениях или освящает исторические неточности; историком может быть тот, кто воссоздает людей прошедших времен с их мыслями, словами, действиями, с их страстями, одеждой, лицами».⁴ Только великие мастера умели «изучить характерные особенности века, чтобы воплотить их в каком-нибудь воображаемом портрете, так сказать в философическом или поэтическом типе убеждений и нравов того времени».⁵

Но убеждения и нравы особенно полное свое выражение получают в созданных народом преданиях, легендах и «мифах». С этой точки зрения нужно характеризовать и исторических лиц. Подлинный исторический смысл исторического героя определяется мнением о нем народа, независимо от того, соответствует ли это мнение, то есть

¹ «Revue Encyclopédique», 1824, т. 21, стр. 589.

² «Dix ans d'études historiques», 1835, стр. 137—138.

³ «Journal des Débats», 28 сентября 1822, стр. 4.

⁴ Статья Низара о популярных изданиях Вальтер Скотта («Journal des Débats», 6 января 1830, стр. 2).

⁵ «Revue Encyclopédique», 1830, т. 47, стр. 468.

¹ Ср. «Revue Encyclopédique», 1829, т. 44, стр. 192.

² «Globe», 19 марта 1828, стр. 278.

³ «Journal des Débats», 11 февраля 1824, стр. 4.

сотворенная народом легенда, фактической истине. Барант, столь точный в своем историческом труде, полагал, что для исторического романа точность не обязательна. Людовик XI Вальтер Скотта не мог бы удовлетворить историка — ведь король рискнул отправиться в Перрон в молодые годы, между тем как Скотт изображает его в это время стариком. Но это не важно. Он создает Людовика XI как выражение тирании, подозрительной, своеправной и жестокой, — образ, который сохранился в народной памяти и обладает своей художественной ценностью.¹

С развитием мифологической школы проблема исторического героя продолжала эволюционировать. Меннее предостерегал романистов от увлечения достоверностью и высказывал мысль, распространявшуюся в последние годы Реставрации: «Исторические персонажи нельзя, конечно, изгнать из области художественного творчества. Когда славные деятели, образы которых искажены временем, возбуждают только смутные и величавые воспоминания, гений должен воссоздать эти великие образы и восполнить то, чего не сохранило предание. Но это уже не свойства личности и не нравы эпохи. Это некие грандиозные существа, особенно если эти черты, сохраненные народным преданием, пройдя сквозь века, окрасились воображением целого народа. Воспоминания об Эдипе у древних превратились в образ добродетели, вступающей в борьбу с роком, а народные суеверия Германии персонафицировались под именем Фауста».²

Так исторический персонаж, вбирая в себя черты эпохи, все больше превращается в символический образ, воплощающий уже не только черты партии или класса, но и исторические силы, движущие обществом, а затем отвлеченные идеи и нравственные законы, передаваемые из века в век.

Вместе с тем критики все более настойчиво говорят о познавательном значении персонажей. В историческом романе, пишет Пьер Леру, «есть три составные части: действие, характеры и, наконец, место и время действия.

¹ P. de Barante. Le Jouvencel (1829). — «Mélanges historiques et littéraires», 1835, т. II, стр. 150. Более подробно эти взгляды на историческую истину Барант высказывает в статье 1829 года об исторической драме Вите (там же, т. II, стр. 194—195).

² «Journal des Débats», 3 февраля 1830, стр. 2.

Самая важная из трех, по нашему мнению, это характеры. Если характеры правдивые и живые, они сами по себе изобразят эпоху и страну; если они фальшивы или плохо обрисованы, то даже отлично построенное действие ничему не поможет и не понравится читателю... Скотт и особенно Купер часто удовлетворяются плохой интригой, но это потому, что они обращают особенное внимание на характеры».¹

Таким образом, оказывается несущественным, даже излишним, то, что первоначально составляло основные признаки исторического романа: исторический персонаж, историческое событие и историческое место действия. Теперь стала интересовать преимущественно та сторона психологии, которая выходит за пределы времени и является как бы «вечной». «У знаменитых писателей, писавших о далеких от нас эпохах и странах, нам все же нравятся и нас привлекают истины всех стран и всех эпох; все поступки человека имеют более или менее ощутимую нравственную и драматическую сторону; задача в том, чтобы обнаружить ее».²

Это как будто бы то же самое, что писал Вальтер Скотт в знаменитом предисловии к «Айвенго». Но, говоря о страстях, свойственных всем людям и эпохам, он пытался оправдать исторический роман. Классики, ссылаясь на Скотта, отвергали созданный им жанр. В конце 1820-х годов те же рассуждения, продолжая традицию Скотта, оправдывали новый жанр, возникший из исторического романа, — роман, исследующий современность методами исторического анализа.

«Правда» вальтерскоттовских романов, обладавшая более историческим характером в начале 20-х годов, к концу этого периода приобретает более психологический характер. Сперва критики могли бы формулировать свои впечатления словами: «Так было», а затем могли бы заменить их словами: «Так бывает». Роман Скотта из исторического превращался в этнографический, современные сюжеты и народные сцены получали все большее значение. В 1828 году Бриконт характеризует творческое развитие Скотта как путь от археологии к изучению современ-

¹ «Globe», 19 декабря 1829, стр. 802.

² Статья Ж. Шопена о произведениях В. Нарезного («Revue Encyclopédique», 1829, т. 44, стр. 113).

ности: вначале Скотт был антикварием, но когда, «после долгих трудов, ему, наконец, удалось проникнуться старыми шотландскими нравами, к своему великому удивлению он понял, что то, чего он так долго искал, находится повсюду вокруг него: словом, он понял, что его современники сохранили и тип и основу характера своих предков; и это открыло ему тайну лучших его произведений».¹

«Вальтер Скотт успешно состязается с Филиппом де Коммином в исторических подробностях и с Гомером в искусстве выражать страсти», — цитирует «Journal des Débats» слова «London Magazine». ² Здесь психология выступает «под знаком вечности», вне связи ее со средой, вне ее исторической обусловленности.

В 1830 году Стендаль, когда-то восхищавшийся Скоттом, утверждал, что его «историческое достоинство» увянет раньше всего.³ В 1831 году Шарль Нодье, повторяя мысль, распространенную в конце 20-х годов, утверждал, что своей популярностью Скотт обязан множеству новых, созданных им типов.⁴ В 1832 году Сент-Бёв видел заслуги Скотта не в «воскрешении старины», а в типотворчестве: «Конечно, будущие поколения не станут так восхищаться его романами, как восхищаемся ими мы, но он навсегда останется великим творцом, грандиозной личностью, бессмертным живописцем человека».⁵

Но эти слова были написаны уже в то время, когда значение исторического романа шло на убыль, когда возникали «философские» или «символические» повести и драмы и возрастал интерес к современной теме. Понятие типа, разработанное на материале исторического романа, переключалось на материал современный, сохраняя весь

¹ Статья Брикона об исторических романах Вандервельде («Journal des Débats», 20 октября 1828, стр. 1).

² Статья о романе Вальтер Скотта «Анна фон Гейерштейн» («Journal des Débats», 4 июня 1829, стр. 4).

³ Стендаль. Вальтер Скотт и «Принцесса Клевская». — Собр. соч., т. IX, 1938, стр. 317.

⁴ «Revue de Paris», 1831. Перепечатано в «Oeuvres de Charles Nodier», т. V, 1832, стр. 63.

⁵ «Premiers lundis», т. II, стр. 115. Несколько позже Сен-Марк Жирарден находил у Скотта элементы вечные и элементы исторические («Essais de littérature», т. I, стр. 188), а Ф. Шаль утверждал, что историческим романистам, подражающим Скотту, недостает того, чем он обладал в высочайшей степени, — знания человеческой души («Revue des deux Mondes», 1842, т. 31, стр. 204).

свой социальный, нравственный и психологический смысл.

Все эти взгляды получали свое отражение в художественном творчестве. Некоторые писатели относились к фактическим данным с величайшим уважением и воспроизводили документы точно и восторженно. Другие видели в своих героях воплощение политических сил и классовых интересов, наделяя их чертами, характерными для соответствующих общественных групп, но отсутствующими в документах. Третьи рассматривали своих героев как «правдивый миф» в духе Фауста или Прометея, чтобы впоследствии, в романах из более поздних и совсем недавних эпох, исследовать психологию в том, что есть в ней «вечного», или, иначе говоря, вполне современного.

В историческом романе развилось новое понимание положительного героя. Эклектическая философия истории в историческом деятеле (в «великом человеке», по терминологии Кузена) различала общее и частное, историческую миссию, которую он выполнял, и человеческие недостатки, свойственные ему как личности, как всякой личности вообще. Отсюда — противоречие возвышенного и низменного в каждом историческом герое и, следовательно, в каждом историческом герое исторического романа. Безукоризненный молодой человек, наделенный всеми физическими и нравственными совершенствами, обязательный для романа предыдущей поры, вышел из моды. Стендаль смеялся над такими пылкими красавцами, которыми были полны чувствительные романы женщины-писательниц. «Героям всех почти романов не хватает только немного разума, чтобы быть совершенными», — шутил анонимный критик.¹ Ж. Шопен, рецензируя сочинения Василия Нарежного, переведенные на французский язык, отмечал этот недостаток и указывал на то, что исторический роман должен его исправить: «Герои романа почти всегда представляют собою неизменные типы, каких никогда не встретишь в жизни, где все движется и изменяется. Изучение мемуаров внушает нам, вместе с отвращением к банальным идеям, более здравое понимание действительности».²

¹ «Étoile», 5 декабря 1821, стр. 3.

² «Revue Encyclopédique», 1829, т. 44, стр. 112—113.

Немалую роль в этом сыграл Вальтер Скотт. Он указывал на этот недостаток старых женских романов, характерный и для Анны Редклиф: героиня ее «невинна, наивна и простодушна, и это обязательные качества героини».¹ Айвенго еще очень напоминает идеального юношу старых романов, но другие герои созданы новым, более сложным методом. Изображая исторических деятелей, Вальтер Скотт должен был объяснить причину их поражений, их исторические или классовые предрассудки, их ошибки, коренившиеся в личных свойствах или в условиях эпохи. Эта связь со средой, с местом и временем всегда восхищала современников, хотя классикам казалась недостатком. Вальтер Скотт, писал враг исторического жанра Жуи, «не обладает способностью создавать идеальные образы, как то делают великие поэты».²

И, наконец, еще одна, не менее важная особенность исторического романа, связанная и с этим развенчанием идеального героя и с общим пониманием исторического процесса: упразднение «единственного» героя, в сиянии которого утопают все остальные, более или менее отрицательные или бледные, просто подыгрывающие ему персонажи. Так же как в истории, в историческом романе действуют массы, и Вальтер Скотт создал образцы романа с «массовым» героем, над которыми размышляли писатели 20-х годов.

Так понятие правды, развивавшееся под влиянием исторических обстоятельств и в согласии с очередными общественными задачами, непрерывно организовывало и трансформировало эстетику исторического романа, пока не превратило ее в эстетику романа из современной жизни.

9

Историческая правда заключала в себе всю эпоху с ее противоречиями, борьбой интересов и духовными стремлениями, с ее наукой, войной и бытом. Поэтому роман должен был возбуждать все чувства, доступные человеку, и

¹ «Biographie littéraire des romanciers célèbres». — Oeuvres complètes de Sir Walter Scott, т. X, 1826, стр. 172.

² «Cécile, ou les Passions». — Oeuvres complètes, т. XXIII, 1823, стр. 33.

таким образом сочетать в себе все явления жизни, все эмоции и литературные жанры.

В конце 1820-х годов П. А. Вяземский, читая во французском переводе роман Каролины Пихлер «Осада Вены», остался им недоволен. В этом романе «не бьет эта лихорадка любопытства, тоски, жадности, увлекательности, которая овладевает читателем Вальтер Скотта, единственного, умеющего сливать в своих романах историю поэтическую и поэзию историческую эпохи, деятельность драмы то трагической, то комической, наблюдательность правоучителя, орлиный взгляд в сердце человеческого со всеми очарованиями романтического вымысла. Может быть, Вальтер Скотт — превосходнейший писатель всех народов, всех веков».¹

Этот роман, широкий как сама жизнь, являющийся романом и историей вместе, заставляющий и плакать и смеяться, размышлять над судьбою народов и тревожиться о судьбе бродяги, был для французской литературы великой новостью. В эпоху, когда господствовала теория жанров, требовавшая строгой дифференциации материалов, эмоций и стилей, творчество Вальтер Скотта представило французскому читателю как искусство целостное и синтетическое, в котором было выражено все, что волнует чувства и ум, были объединены все жанры и стили.

В системе классической поэтики роман не был регламентированным жанром: «легкомысленному роману можно все простить», — писал Буало, устанавливавший правила для всех других жанров. Поэтому синтетичность произведений Скотта не противоречила никаким правилам и не оскорбляла классиков. «Вальтер Скотт соединяет в себе почти все элементы искусства, которые редко встречаются вместе, — писал классик Дювике. — Он одновременно и исторический живописец, и жанрист, и пейзажист. Невозможно было бы лучше описать большие политические и военные события, интимные сцены частной жизни, живописные особенности пейзажей Англии и Шотландии».² Тем более эти качества привлекали тех, кто склонялся к романтизму. В поэзии Скотта соединены все качества всех других поэтов, писал Ф. Шаль.³ Вальтер

¹ П. А. Вяземский. Собрание сочинений, т. IX, стр. 92.

² «Journal des Débats», 27 января 1823.

³ «Revue Encyclopédique», 1821, т. 9, стр. 450.

Скотт, писал Низар, правится и тем, кто ищет в искусстве развлечения, и тем, кто ищет пользы. Одних привлекают приключения, интрига, катастрофы, сюжетный интерес, других — характеристика действующих лиц, исторические рассуждения, пейзажи, хотя иногда эти различные элементы мешают один другому.¹ Шарль Нодье, рассматривая бюст Вальтер Скотта, изваянный Чантри, обнаружил у великого писателя чело Гомера и иронические уста Рабле — сочетание высокой эпической поэзии и сатирического, весьма «земного» смеха.²

Вальтер Скотт проводил отчетливую грань между своими современными и историческими романами. Английские понятия «*novel*» и «*roman*» не имели точных соответствий во французской литературной терминологии, и «Веверлей» воспринимался как исторический роман на тех же основаниях, что и «Айвенго». Поэтому все новые качества романов Скотта были поняты как специфические особенности исторического романа.

Одна из этих особенностей заключалась в том, что действие его охватывает все слои общества, всю эпоху целиком. Это делало исторический роман всеобъемлющим и по существу составляло его историзм. Только при таком условии можно было показать основные противоречия эпохи. В романе Скотта «Вудсток» противопоставление Кромвеля Карлу, протестантских проповедников кавалерам объясняло происходившую в обществе борьбу и самый характер идеологий. «Эти два крайних выражения двух враждебных мнений объясняют друг друга», — писал об этом романе «Globe».³ В «Анне фон Гейерштейн» критика обнаруживала необычайное разнообразие персонажей, которые представляют средневековое общество во всех его разрезах и удивительных контрастах.⁴

«Мур оставил землю Вальтер Скотту и ад Байрону для того, чтобы взять себе небо», — писал рецензент «Revue Encyclopédique».⁵ Писатель реальных отношений, «земной правды», Вальтер Скотт может изобразить все — с не-

обычайной свободой он переодевается в мантию короля, в раззолоченные одежды придворного и в рубище бродяги. «Скотт не калечит действительности, его обширный гений переносит ее всю целиком в прошедшие времена, которые он воскрешает».¹

«Читай Вальтер Скотта, — пишет своему другу Хименес Дудан, — ты будешь перенесен в совсем новый, хотя и совершенно реальный мир. Это вовсе не роман, это истина, и истина ничуть не тривиальная... Только один Вальтер Скотт, а также, может быть, Ричардсон и Гольдсмит поняли, чем должен быть роман, — изображением действительной жизни с тем, что есть в ней, с одной стороны, великодушного, гордого, экзальтированного, а с другой — банального, слабого и даже неблагородного. Одно исправляет другое».² И через несколько лет, противопоставляя Вальтер Скотта, как художника объективного, Байрону, художнику субъективному и слишком индивидуалистическому, Дудан пишет. «Прекрасная, широкая и глубокая река, плавно текущая, — и огромный водопад, который с ревом рассыпается в сверкающую пыль».³ Ведь Байрон «редко изображает человеческую жизнь такой, какова она есть».⁴

Противопоставление Скотта Байрону являлось в то же время определением жанра исторического романа, требующего объективности, внимания к мелочам и проникновения в материал, которые не свойственны писателю, выражающему в искусстве самого себя и свои собственные, личные переживания.

Широкое изображение народной жизни, политическая интрига и столкновение государств, в сочетании с любовными эпизодами и бытовыми сценами, сближали исторический роман с эпопеей. «Генриада» и эпические опыты нескольких столетий давно уже были признаны неудачными. Тем не менее даже Сисмонди считал эпопею высшим жанром и подробно это обосновывал,⁵ а Низар,

¹ Artaud. Essai sur le génie poétique du XIX siècle — «Revue Encyclopédique», 1825, т. 25, стр. 613.

² X. Doudan. Mélanges et lettres, т. I, 1878, стр. 138—140 (3 апреля 1828 г.).

³ Там же, т. I, стр. 214 (7 сентября 1837 г.).

⁴ «Journal des Débats», 22 марта 1824, стр. 2.

⁵ «De la littérature du Midi de l'Europe», 2 изд., т. II, 1819, стр. 154—155.

¹ «Journal des Débats», 6 января 1830, стр. 2.

² Ch. Noddy. Promenade de Dieppe aux montagnes d'Écosse, 1821, стр. 84.

³ «Globe», 19 марта 1828, стр. 278.

⁴ «Journal des Débats», 4 июня 1829, стр. 4.

⁵ «Revue Encyclopédique», 1828, т. 41, стр. 248.

рецензируя перевод «Божественной Комедии» Данте, восхищался эпосеи на том основании, что в ней заключены все жанры и она может изображать все, что есть на небе и на земле¹. Романтики сочиняли эпические поэмы, далеко не всегда короткие, как восточные поэмы Байрона. Особенное внимание привлекала прозаическая эпосеи, такие эпосеи печатали Шатобриан («Начсы», 1824) и Баланш («Орфей», 1829), задумывали Кини и Гюго. Исторический роман, казалось, дал особое разрешение этой вековой и все еще не разрешенной проблеме.

Время не благоприятствует эпосеи, писал Арто, но «Вальтер Скотт показал нам все элементы жанра, которые возможны в нашу эпоху. «Айвенго» — это подлинная эпосеи средних веков», здесь описаны все слои населения, нравы, турниры, пиршества, предрассудки, жилища и замки, и все это напоминает бытовые сцены «Одиссеи». Здесь есть и чудесное, удовлетворяющее нашу фантазию, и реальное объяснение его, удовлетворяющее наш разум. После Гомера, — писал Ш. Маньен, — эпосеи знала только три формы: первую дал ей Данте, вторую — Ариосто, третью — автор «Айвенго». Эта последняя, хоть она и лишена ритма, — а может быть, именно потому, что она его лишена, — как будто больше подходит к несколько прозаическому вкусу читателей нашей эпохи. Автор «Пуритан» и «Айвенго», как всякий гениальный художник, создал инструмент, пригодный для того, чтобы возбуждать эмоции, которые автор хотел возбудить². «Поистине эпическое воображение и, смеем сказать это, достойное Тассо, а иногда и Гомера», — писал об «Айвенго» Вильмен, великий почитатель древности³. «Действительно эпический роман», — повторил тот же журнал через четыре года⁴. Еще в 1862 году Сент-Бев, рецензируя «Саламбо», называл «Айвенго» романом эпическим⁵. «Шотландские пуритане» и «Айвенго», — писал А. Пишо, — доказали, что нравы современного общества вполне до-

пускают эпосеи в прозе»¹. Роман Каролины Пихлер «Шведы в Париже» критика характеризовала как поэму вроде «Айвенго» или «Пуритан»². «Упрекнуть Скотта можно только в одном, — писал в 1834 году Лоттен де Лаваль, — в том, что он, слишком искажая историю, отошел от эпосеи»³. И Кордье-Делану в 1826 году приветствовал «Айвенго» в восторженных стихах

Salut Ivanhoé! débris de la croisade!
Honneur a toi! Salut, épopée! Illiade!⁴

Но романы Скотта часто сравнивали и с драмой. «Пуритане», — писал Арто, — могут обнаружить глубокую связь, соединяющую историю с трагедией, и указать роль, какую история могла бы сыграть для нашей сцены»⁵. Да и все романы Скотта «можно рассматривать как жанр, известный под общим именем драмы в самом широком смысле этого слова»⁶. Характеризуя романы «Талисман» и «Обрученные», «Revue Encyclopédique» сравнивал их с величайшими образцами эпоса и драмы одновременно: «Ариосто и Шекспир — может быть, единственные авторы, которых можно было бы противопоставить автору «Романов о крестоносцах»»⁷.

Виктор Гюго еще в 1823 году указал на значение этой «эпической», всеобъемлющей формы исторического романа: «Вальтер Скотт сумел найти у истоков природы и истины неведомый до того жанр, новый потому, что он может стать каким угодно древним (то есть воссоздать любую эпоху). Существует очевидная связь между собственной ему формой и всеми литературными формами прошлого и будущего, и эпические романы Скотта можно

¹ A. Pichot, Voyage en Angleterre et en Écosse, т II, стр. 366.

² «Revue Encyclopédique», 1828, т 4, стр. 214.

³ Lottin de Laval, Marie de Médicis, 1834, стр. 4.

⁴ «Привет, Айвенго! Обломок крестового похода! Честь тебе и слава! Привет, эпосеи! Илиада!» (Цит. у Maigron, ук. соч., стр. 118).

⁵ «Revue Encyclopédique», 1825, т 25, стр. 615.

⁶ «Oeuvres complètes de Sir Walter Scott. Histoire générale de l'art dramatique», т I, 1828, стр. V—VI. То же повторил в 1831 году и «Revue de Paris». «Роман, такой, каким его создал Вальтер Скотт, называли драмой в самом широком смысле этого слова» (т 33, стр. 198).

⁷ «Revue Encyclopédique», 1825, т 27, отдел библиографии, стр. 144.

¹ «Journal des Debats», 21 февраля 1830, стр. 3.

² Статья о героической поэме Парсеваль Гранмезона «Филипп-Август» («Globe», 4 февраля 1826). Перепечатано в кн. Ch. Magnin. Causeries et meditations historiques et litteraires, 1842, т I, стр. 184—186).

³ «Journal des Debats», 28 сентября 1822, стр. 4.

⁴ Там же, 18 июня 1826, стр. 3.

⁵ «Nouveaux Lundis», т IV, стр. 80.

было бы рассматривать как переход от современной литературы к грандиозным романам, к великим эпопеям в стихах и в прозе, которые обещает нам и даст наша поэтическая эра».¹ Действительно, исторический роман многим романтикам казался переходным звеном к каким-то будущим синтетическим формам художественного творчества. Уже к середине 20-х годов он станет восприниматься как искомый идеальный жанр, который должен глубоко и полно выразить свою эпоху.

«Жизнь, как она есть» не всегда бывает привлекательна, и людям, воспитанным на старом «хорошем вкусе», «правдивость» исторического романа иногда казалась вульгарной. Разве ведут себя короли так, как Ричард Львиное Сердце, пьянствующий с распутным монахом? Людовик XI ведет себя нелогично, а королева Елизавета недостойно, как и многие другие, в особенности коронованные, герои Скотта. Подобно Шекспиру, он близок к природе и, подобно Шекспиру, отражает все, что в ней есть, прекрасное так же, как и безобразное или даже отвратительное,² — последнее классики констатировали с сожалением. Жестокие сцены «Квентина Дорварда» на первых порах покazались недопустимо ужасными, почти «неистовыми», и в истории «неистовых» увлечений французской литературы исторический роман также сыграл немалую роль.³ С другой стороны, поразили читателей и «Сен-Ронанские воды» своими описаниями вульгарной повседневной жизни. Даже такому поклоннику Скотта, как Фьеве, эти детали казались чрезмерными: наблюдение нравов в этом романе ограничивается соперничеством двух харчевен, а в светском обществе господствует тон, не свойственный порядочным людям.⁴ Но Бальзак считал «Сен-Ронанские воды» образом лирического романа, а другие отмечали в этом романе особо правдивое изображение современности, которое, быть может, является примером нового, еще не разработанного в литературе жанра. «Натуральная школа» конца 20-х годов, очевидно,

также связана с этой «правдой» исторического романа, эстетика которого словно руководствовалась распространенной в то время в либеральных кругах формулой: «Все действительное разумно».

10

Идея исторической правды определяет и принципы композиции. Романист, по мнению кригиков, не должен искажать действительно происходившее ради отвлеченных, формальных правил, ради интереса, или морального поучения, или симпатии к своему герою. История прекрасна сама по себе, и единственное, что романист может себе позволить, это ее истолковать. Поэтому не только «нравы», персонажи или предметы, но и композиция должна быть историчной. «Обрученные» Мандзони, по мнению Ф. Сальфи, грешат против этого правила: Вальтер Скотт «заимствует из истории материалы для того, чтобы построить свою фабулу, итальянский романист придумывает фабулу, чтобы поставить ее целиком на службу истории».

Таким образом, Вальтер Скотт, заимствуя свою фабулу из истории, оказался больше художником, чем Мандзони, специально придумавший свою фабулу: «Целиком захваченный историческим интересом, он (Мандзони) слишком пренебрег интересом художественным, какую бы форму ни придавать роману, какую бы цель перед ним ни ставить, он все же останется произведением искусства и потому всегда будет подчинен законам, свойственным самой его природе». Закон этот — единство: «Можно приводить самые хитроумные доводы, ссылаться на неисчерпаемое разнообразие природы, на резкие контрасты ее явлений, на важность всего того, что истинно и реально, и этими рассуждениями соблазнить поверхностные умы и создать себе приверженцев, но на практике читатель всегда будет скучать, читая об этих разнородных предметах, которые, вместо того чтобы концентрировать внимание, рассеивают и утомляют его. Таков, по нашему мнению, основной недостаток большинства романтических произведений нашего времени».¹

¹ Статья Ф. Сальфи об «Обрученных» Мандзони («Revue Encyclopédique», 1828, т. 37, стр. 383—384)

¹ «Museum française», июнь 1823 («Littérature et philosophie mêlées», изд. Hetzel, стр. 174—175)

² «Journal des Débats», 28 сентября 1822, стр. 4

³ См. R. W. Hartland, Walter Scott et le roman «frénétique». Contribution à l'étude de leur fortune en France, 1928.

⁴ «Journal des Débats», 22 апреля 1824, стр. 3.

О «недостатке», свойственном многим историческим романам, критики говорили не раз, и «Globe», приветствуя этот жанр, увещевал своих единомышленников: давайте сколько угодно местного колорита, нравов, истории, но не забывайте конструировать свои произведения. Сальфи утверждал, что «Обрученные» рассыпаются на несколько отдельных романов, как, например, история монахини, Безымянного и т. д. Вызвано ли это желанием приблизиться к действительности? Несомненно.

Отказавшись от классически правильных исторических повествований прошлого века, в которых все было приглажено и приведено в порядок согласно просвещенным вкусам авторов, романтики обратились к подлинным документам, к хроникам и мемуарам, которыми так богата французская литература. В хрониках живописно обнаруживалась бытовая, домашняя сторона истории — «местный колорит», «нравы» и «мнения», которые так интересовали новую школу. Барант и Тьерри своими сочинениями немало способствовали этому увлечению. Вскоре стали появляться в печати отдельные хроники и огромные собрания, которыми зачитывались не одни только историки. «Хроника Фруассара интереснее, чем роман, если читателю больше тридцати лет», — писал Стендаль в 1837 году.¹ Сальванди, рецензируя «Историю герцогов Бургундских», говорил приблизительно то же.² Если бы искусный историк, писал «Journal des Débats», дополнил хронику Юга де Пуатье разговором старой Иродиады с ее сыном графом де Невером, совещанием коммуны горожан, признанием аббата молодому монаху, списавшему его доверие, то перед этим произведением потускнели бы романы Вальтера Скотта.³ «Хроники стали нашими романами, — это прогресс: для воспитания и для познания гораздо полезнее развлекаться рассказами Григория Турского, чем пришедшими из Англии романами, наводнявшими нас лет пятнадцать тому назад». ⁴

Хроникальный стиль вошел в моду. Стендаль рекомендовал мемуары не только как материал, но и как форму

новой романтической драмы. Так называемая «драма-хроника» самым своим названием показывала, каков был ее композиционный идеал. Романы также назывались «хрониками» — от произведения Мериме («1572. Хроника времен Карла IX») до произведения Стендаля («Красное и Черное. Хроника XIX века»). В 1824 году критика приветствовала повести Огюста Троньона «Рукопись бывшего аббатства святого Юлиана в Бриуде», подражание старинным монастырским летописям. А. Патен утверждал, что это произведение «по правдивости своих изображений вполне может сравниться с хрониками, которые в настоящее время публикует г-н Гизо... По-моему, это самая высшая похвала». Вторая новелла сборника, «Книга подвигов короля Хильдеберта III», «искусной бессвязностью рассказов, их намеренной замедленностью и однообразием, явным отсутствием последовательности и единства вызывает полное впечатление настоящей хроники».¹

Иногда таких подражателей упрекали за то самое, за что хвалили Троньона. Сальфи сравнивал рыхлую композицию «Обрученных» с «простой хроникой, в которой события обычно бывают связаны незаметным узлом».² Роман Сен-Марселя «Шарль де Монтанег, или Приключения дворянина XVI века», в сущности, не роман и не история, а ряд плохо связанных драматических сцен.³ Роман «Лионель, или Прованс в XIII веке» распадается на множество мелких романов, героями которых являются всякий раз новые лица: за картиной Прованса, его преданиями, местными и рыцарскими обычаями исчезло единство.⁴ И рецензенты жаловались, что эти романы построены по образцу «Жиль-Блаза», в котором вокруг главного героя возникает ряд самостоятельных, не связанных ни друг с другом, ни с общим целым повествований.

⁵ Конечно, оценка тех или иных произведений могла меняться в зависимости от «удачи» автора или от вкуса рецензента. Однако общая тенденция была очевидна: желание включить в роман как можно больше исторического материала приводило к утрате единства и вместе

¹ «Mémoires d'un touriste», éd. Champion, т. III, стр. 111. Ср. стр. 112.

² «Journal des Débats», 30 июня 1830, стр. 3—4.

³ Там же, 8 августа 1825, стр. 4.

⁴ Там же, 29 января 1825, стр. 4.

¹ «Revue Encyclopédique», 1825, т. 25, стр. 391.

² Там же, 1828, т. 37, стр. 387.

³ «Journal des Débats», 25 мая 1825.

⁴ Там же, 10 января 1824, стр. 3—4.

с тем художественности. Между тем проблема единства интересовала романтиков едва ли не больше, чем классиков, и требовала своего разрешения прежде всего в историческом жанре.

Если хроникальный стиль был изобретен для того, чтобы максимально приблизиться к правде, то к правде апеллировали и те, кто, требуя единства, с этим стилем боролся. Хроникальное повествование, утверждали они, изображает случайную, поверхностную правду истории. Поскольку каждая эпоха представляет собой единство, а всякое событие имеет свой смысл, связывающий его со всем потоком исторического развития, то, найдя этот смысл и это единство, художник неизбежно создаст прочно организованное, внутренне единое произведение. «История разделяется на естественные периоды, — писал Барант, — на драмы, которые имеют свое начало, свое развитие и свою развязку».¹ Заимствовав из истории свой сюжет, роман заимствует отсюда же и свое композиционное единство. Следовательно, единство это не формальное, а историческое, определяемое не внешними, для каждого произведения одинаковыми правилами, а характером материала.

Но история есть борьба, непрерывная цепь конфликтов между двумя противоположно направленными силами. В этом и заключается драматизм истории. Поэтому и роман, изображающий борьбу и конфликт, для того чтобы быть правдивым, должен стать драматичным.

«Роман, обновленный Вальтер Скоттом... включил в себя все виды истории, он стал историей с эффектами и интересом драмы. Эта форма станет особенно прекрасной, если и в самом действии писатель останется непоколебимо верен правде, если он не будет выдумывать драматические положения, но удовлетворяется тем, что действительно происходило, — ведь нет ничего более захватывающего, чем то, что происходило. События конструируют драму жалкой жизни человеческой гораздо лучше, чем писатели».²

Драматический роман по композиции был как будто прямо противоположен роману предшествующей поры. Лентообразно развивающийся ряд приключений, объединенных биографической канвой с постоянно пересекаю-

щими ее линиями других биографий, вставленных в основную канву при помощи случайных встреч и рассказов, — такая композиция, типичным образцом которой является «Жиль-Блаз», казалась устарелой и неадекватной материалу действительности. Это — убогое эмпирическое наблюдение, которое может натолкнуться на ценные находки, но никогда не поднимется к большому обобщению и не вскроет закономерных конфликтов целой эпохи.

Организуясь как драматическое единство, ломая старую традицию, роман должен был ориентироваться на драму, так как в драме вопросы композиции разрабатывались особенно тщательно. Между тем как в эпоху романтизма драма отказалась от той сосредоточенности действия, которая суживала ее изобразительные возможности в предшествующий период, роман, прежде рассыпавшийся на серии приключений, теперь сосредоточился в глубоко продуманном драматическом единстве.

Проблема драматической композиции в середине 20-х годов стояла на очереди дня. Классик Жуи с негодованием и иронией говорил об «историческом и драматическом романе», как о жанре современном и модном. Обычно первым французским «драматическим» романом считали «Сен-Мара» Альфреда де Виньи, в то время как Сент-Бёв, рекламируя собрание сочинений Гюго, первым драматическим романом назвал «Гана Исландца».¹ Драматическая форма в 1830-е годы из исторического романа перешла в роман из современной жизни и была с особой энергией разработана Бальзаком, который, впрочем, иногда решался отказаться от этого уже традиционного и почти обязательного «драматического метода наших романов».²

Драматическая концепция истории и жизни, создавшая драматическую композицию романа, определила и чрезвычайное напряжение интереса, и жесткие сцены, и резкие контрасты, поражавшие современников в романах Скотта, и пышное, но вместе с тем единое действие, а также ту специфическую особенность исторического романа, которую можно было бы назвать «методом картин». Этот метод был заимствован из драматургии эпохи.

¹ Ch. de Spœlberch de Lovenjoul. Sainte-Beuve inconnu, стр. 178.

² «Lettres à l'Étrangère», т. I, стр. 486 (письмо от 26 июля — 8 августа 1838 г.).

¹ «Mélanges historiques et littéraires», 1835, т. II, стр. 191.

² Статья о «Вечерах в Арау» Цшюкке («Journal des Débats», 21 мая 1829, стр. 3).

Французская «книжная драма» или «драма-хроника», пытаясь подражать Шекспиру и Вальтер Скотту и следуя совету Стендаля, разрезала хроники и мемуары на множество отдельных сцен, которые должны были создать впечатление широкой картины действительности, непрерывного потока жизни. Это влияние драмы на роман отметил и Пьер Леру в статье о романе Ф. Дени: «Можно подумать, что... автор хотел подражать «историческим сценам». Известно, что в этих сценах множество небольших групп, в которых изображены различные слои общества, расположены вокруг главного действия. Г-н Дени также стремится живописать при помощи небольших групп и передать жизнь эпохи разнообразием деталей».¹

В результате такой драматизации материал как бы оживает, читатель словно сам видит все, о чем рассказывается в романе. Исторический роман, пишет Ф. Боден еще в 1823 году, «представляет собою ряд драматических сцен, в которых персонажи своими речами сами себя изображают. Исторический роман больше чем описывает, он переносит нас на место действия; он больше чем рассказывает, он заставляет нас жить среди изображенных им людей».²

Драматизм пронизывает насквозь всю эту огромную эпическую конструкцию. Он меняет и стиль изложения: авторская речь сводится до минимума и ее место занимает диалог, — он характеризует персонаж психологически и социально, объясняет действие, излагает события и придает сценам остро эмоциональный характер. Именно так определил преимущества драматической формы романа над повествовательной ученик В. Гюго Симеон Шомье.³ В 30-е годы иногда целые главы романов писались в виде диалогов, без всякого повествовательного элемента, — как, например, в «El Gitan» Э. Сю. Злоупотребления этой формой вызвали протест критиков и романистов, и Бальзак, например, считал нужным увеличить долю описаний за счет чрезмерно разросшихся и утративших свое изобразительное значение диалогов.

¹ Статья П. Леру о романе Ф. Дени «Измаил бен Кайзар, или Открытие Нового Света» («Globe», 19 декабря 1829, стр. 802).

² «Revue Encyclopédique», 1823, т. 17, стр. 234.

³ Siméon Chaumier. La Tavernière de la Cité, 1835, стр. XII—XIII.

Но на каком языке воспроизводить эти диалоги? Средневековые люди говорили на особом, средневековом языке. Имеем ли мы право заставлять их разговаривать на языке современного интеллигентного француза? Можно ли точно воспроизвести исторические нравы языком XIX века? Ведь современные слова влекут за собой современные понятия, и потому, говоря новым языком о старых временах, мы непременно исказим их. Однако язык XV века непонятен современному читателю и непременно покажется ему странным, а претензии автора — чудачеством.

Многие романисты — Морис и Лангле, Огюст Троньон, Симон-Кандейль, Альфонс Руайе, Поль Лакруа и другие повествовали или писали диалоги своих персонажей на языке изображаемой эпохи. Поль-Луи Курье переводил «Истории» Геродота и роман Лонга языком XVI века на том основании, что античные нравы более похожи на французские нравы XVI века, чем на современные. Критики часто протестовали против этого. Вильмен полемизировал с Курье.¹ Барант утверждал, что художественное творчество может быть только современным, и писать языком старых хроник значит заниматься литературными подделками.² В большинстве исторических романов авторская речь была вполне современной, а речи персонажей лишь стилистическими средствами характеризовали героя и эпоху, изредка позволяя себе употребить старинное слово, без которого трудно было обойтись, и иногда тут же его поясняя. И в этом вопросе единого мнения, конечно, не существовало, — каждый романист разрабатывал свои стилистические средства в зависимости от своего материала, интересов и знаний.

11

В вопросе о композиции заключалась та же трудность, что и в самом понятии исторического романа. Как достигнуть единства, если исторический роман необходимо включает в себе два разнородных сюжета — историческое

¹ Villemain. Hérodote, et de l'art de le traduire. — «Études de littérature ancienne et étrangère», nouv. éd., 1858.

² P. de Barante. Mélanges historiques et littéraires, 1835, т. II, стр. 146 и сл.

событие и любовную интригу? Между тем это сочетание было обязательным. «Всякий пишет роман, как ему хочется», — писал «Journal des Débats», — это драма, в которой самый ортодоксальный классик встретит, не поморщившись, комическое рядом с трагическим, смех рядом со слезами и позволит принцам, крестьянам и солдатам говорить своим языком и сохранять свои нравы... Неужели же это единственный жанр, который не имеет правил? Как же определить его в нашем литературном кодексе? Конечно, есть обязательное правило для романов, во всяком случае во Франции: в них любовь должна играть роль, и почти всегда первую.¹ Каковы взаимоотношения этих двух элементов — исторического события и любовной интриги?

Здесь мнения расходились: «Globe» почти всегда настаивал на том, что страсть в историческом романе врожденна, что это пустое развлечение для малокомпетентного, «чувствительного» читателя, только рамка для нравов и эпохи.² А. Патен утверждал, что любовная интрига уже надоела, и нынешний читатель требует истории.³ Но все же большинство считало, что психология страсти даже в историческом романе сохраняет весь свой интерес и что без любви никакого романа быть не может.

Не было единства и в вопросе о том, какова конструктивная роль этих элементов: то ли история должна определить судьбу героев, то ли заранее придуманная любовная интрига должна «приспособить» к себе исторические события?

Вместе с тем казалось, что историческое и романтическое действия мешают друг другу. Так, например, в романе Сальванди «Дон Алонсо» историческая часть настолько интересна, что перед ней бледнеет надуманная романтическая интрига: «Душа слишком сострадает несчастиям целого народа, чтобы взволноваться воображаемыми страданиями героя», — писал К. Паганель.⁴ В. Гюго постоянно говорил об этом «недостатке» Скотта. Ошибка «Легенды Монтроза» в том, что в этом романе нет главного героя: «Все фигуры написаны одинаково хорошо,

но нет ни одной, которая бы выделялась среди остальных, чтобы привлечь к себе взор. Дугальд-Доллжетти привлекает и обманывает интерес, Монтейт возбуждает его, но не поддерживает, Аллан Мак-Олей чарует только воображение, Монтроз нравится только уму». Приблизительно то же — в «Ламмермурской невесте», «полной очаровательных деталей и замечательных описаний; но Ревенсвуд, может быть, слишком горд, Люси — слишком кротка, а Калеб — слишком ригористичен в своем странном чувстве чести».¹ Роману «Айвенго», вызвавшему всеобщее восхищение, недостает «единства интереса»: главное действие — любовь героя к леди Ровене, а между тем Ревекка привлекает к себе все внимание, и потому благополучное окончание, брак Айвенго с Ровеной, не удовлетворяет читателя.² Через три года, рецензируя в восторженной статье только что появившийся роман «Квентин Дорвард», Гюго все же утверждал, что борьба Людовика XI с Карлом Смелым и встреча в Перроне вредит роману, так как «соперничает в интересе с основным сюжетом», то есть с любовью Квентина и Изабеллы.³

Тот же «двойной интерес», или, вернее, две сюжетные линии и две группы действующих лиц, французская критика обнаруживала и у Шекспира и у Шиллера. Для классика Дювике, придерживавшегося, однако, примирительной тактики, величайшим недостатком «Гамлета», поражающим всякого рассудительного человека, является «двойственность интереса и действия».⁴ Поэтому драматурги, перерабатывавшие «романтических» поэтов для французской сцены, уничтожали эту двойственность, вырезая из драмы ту или иную ее часть. Так поступил Бенжамен Констан, переделавший драму Шиллера «Валленштейн», и Сисмонди одобрял его за это. «У Шиллера, — писал Сисмонди графине Альбани, — интерес раздваивается между Максом Пикколомини и Валленштейном. Вы увидите, как удачно Бенжамен избежал этого недостатка».⁵

¹ «Conservateur littéraire», декабрь 1819, éd. Jules Marsan т. 1, ч. 1, стр. 72.

² Там же, май 1820, т. 2, ч. I, стр. 81.

³ «Littérature et philosophie mêlées», стр. 178.

⁴ «Journal des Débats», 13 сентября 1827, стр. 2.

⁵ Sismondi. Epistolario, a cura di Carlo Pellegrini, т. I, стр. 258 (письмо от 8 декабря 1808 г.).

¹ «Journal des Débats», 17 апреля 1828, стр. 2.

² Ср. «Globe», 19 марта 1828, стр. 275.

³ «Revue Encyclopédique», 1827, т. 34, стр. 222.

⁴ Там же, 1824, т. 21, стр. 584—585.

«Двойной интерес» у Вальтер Скотта возник потому, что нужно было ввести в роман любовную интригу, не искажая истории. Задачей французского исторического романа стало — сохранив историческое значение романа, уничтожить двойной интерес и создать строго концентрированное действие. То, что было заслугой Вальтер Скотта и замечательным качеством его романов, французским писателям с их жаждой единства казалось ошибкой. Каждый крупный романист разрешал проблему по-своему.

Впрочем, мнения были различные. Композиция «Верлерея», которая мадам де Ремюза показала весьма странной, среди литераторов имела успех и нашла подражателей. Ренуар как великую заслугу Скотта, оцененную всеми его читателями, отмечает «искусную и широкую композицию, которая в живом и стремительном движении объединяет столько самых разнообразных, выраженных с необычайной силой страстей».¹ Бальзак, многим обязанный Скотту, высоко ценил именно его композицию, сложную по количеству событий, строгую и простую по логике действия. Как и многих других, его поражало композиционное разнообразие Скотта, переходившего от простого действия к сложному и разветвленному. Читателей, привыкших к сложному действию таких романов, как «Кенильворт» (который Бальзак считал образцом логической композиции), радовала простота «Пирата». «Слава писателям, которые не нуждаются в необычайных и надуманных происшествиях, чтобы возбудить внимание читателей!» — восклицал «Miroir».² Но другие композицию этого романа находили «запутанной, неясной, как во всех почти романах этого автора».³

Шарль Нодье, Анри Патен, Феликс Боден, сотрудники «Globe» и, конечно, Жуи говорили о «неряшливости» композиции Скотта, который будто бы не продумывал своих планов и заканчивал романы как придется, словно ему под конец надоедали его герои.⁴ Всем критикам особенно

¹ «Journal des Savants», декабрь 1827.

² «Miroir», 18 марта 1822, стр. 3.

³ «Revue Encyclopédique», 1822, т. 13, стр. 638.

⁴ Ch. Nodier. Des types en littérature. — Oeuvres, т. V, 1832, стр. 63; «Revue Encyclopédique», 1823, т. 18, стр. 336; Félix Bodin. Предисловие к роману «Le Serf» («Revue Encyclopédique», 1823, т. 17, стр. 235); E. Jouy. Cécile, ou les Passions. — Oeuvres complètes, т. XXIII, стр. 34.

не понравилась композиция «Пертской красавицы», которая позже, однако, вызвала одобрение такого сурового судьи, как Флобер.¹ В романах Скотта каждый находил те поучения, которые были ему необходимы, и достоинства, согласные с его литературным идеалом.

12

В зависимости от изображаемого материала, политических тенденций и философских установок проблемы, поставленные перед французской эстетической мыслью задачами дня и развитием исторического романа, разрешались по-разному. В различных идеологических условиях некоторые из них приобретали особую важность, другие исчезали совсем. Местный колорит мог осуществляться вне связи с проблемой языка, познавательное значение романа могло быть отодвинуто на задний план перед задачей построения увлекательного сюжета, а в жертву политической остроте могла быть принесена историческая точность. Но совокупность проблем, весь цикл рассуждений и тенденций были определены понятием исторической правды и требованиями общественной борьбы.

Развитие исторического романа в 20-е годы прошло несколько стадий, начиная от первых робких попыток включить в «страшную» или «готическую» интригу некоторые элементы историзма. Чтобы дать преобладание этим историческим элементам, приходилось бороться с готическим романом, противопоставляя ему роман собственно исторический. Это было тем более важно, что и романы Скотта массой читателей и многими писателями воспринимались в духе старой готической традиции. Их средневековый колорит понимали как «страшный» фон, допускающий любые приключения, а нюансы социально обусловленной психологии героев тонили в привычных категориях «злых» и «добродетельных». «Техника тайны», глубоко разработанная Скоттом, понималась как техника готического романа, полного козней и злодейств. Этому

¹ Ср. «Globe», 25 июня 1828, стр. 500—502; «Revue Encyclopédique», 1828, т. 39, стр. 481; G. Flaubert. Correspondance, éd. Conard, т. V, стр. 271—272, т. VI, стр. 394.

способствовали изображаемые Скоттом средневековые нравы. В течение всего этого периода его романы возбуждали «страшные» эмоции и содействовали развитию готического элемента во французском романе.

Вместе с тем уже с начала 20-х годов Вальтер Скотта стали противопоставлять Анне Редклиф, от которой его в первое время не очень отличали: «Вальтер Скотт удивительно понял дух своего века; он почувствовал, что его современникам надоели старые замки, призраки, словом, вся фантазмагория Анны Редклиф и т. д., что одного только легкого чтения недостаточно и нужно создания воображения связывать с доподлинными событиями, с общепризнанными преданиями».¹

Tu fuis d'Anne Radcliffe le noir charlatanisme, —

писал Корделье-Делану в оде, обращенной к Вальтеру Скотту.² Особенно энергично боролся с «черной» интерпретацией Скотта «Globe».

Исторический роман Скотта часто сравнивали с «археологическим» романом Бартельми «Путешествие юного Анахарсиса в Грецию». Между тем созданный Вальтером Скоттом жанр принципиально отличался от классического «археологического» романа. Поэтому, чтобы раскрыть новую проблематику исторического романа, критикам приходилось бороться с традицией Бартельми, которая как раз в это время очень усилилась благодаря все тому же интересу к истории и историческому роману.³ Даже роман Вильмена «Ласкарис» (1825) был по своему художественному методу ближе к Бартельми, чем к Валь-

¹ Статья о романе Г. Смита «Reuben Apsley» («Revue Encyclopédique», 1828, т. 38, стр. 789).

² «Ты избегаешь мрачного шарлатанства Анны Редклиф» (цит. у Maigron, ук. соч., стр. 118).

³ Один из таких романов революционной эпохи, «Путешествия Пифагора» Сильвена Марешаля (1799), имел большое значение в истории декабристского движения. См. Ю. Г. Оксман. Из истории агитационно-пропагандистской литературы двадцатых годов XIX века. В кн.: «Очерки из истории движения декабристов», М., 1954. В русской журналистике XVIII века нередко печатались статьи о такого типа романах: о «Приключениях Телемаха» Фенелона, о «Путешествии Сифа» аббата Террассона, о «Путешествии молодого Анахарсиса», которому Карамзин посвятил большую статью, и др. См. П. Н. Берков. История русской журналистики XVIII века, М.—Л., 1952.

тер Скотту. Ученый латинист Камиль Паганель в своем романе «Теодора, или Христианская семья» (1825) шел по тому же пути, так же как Сисмонди в своем романе «Юлия Севера» (1822), барон де Теис в романе «Путешествие Поликлета в Рим, Спарту и Афины» (1821), Маршанжи в «Тристане-путешественнике» (1825). Если классик Сегюр, говоря о «Юлии Севере»,¹ и классик Дювике, говоря о «Тристане-путешественнике»,² не ощущали разницы между романом археологическим и историческим, то Вильмен подверг критике роман Бартельми в одной из своих лекций по литературе XVIII века, Барант полемизировал с Монтейлем, а Сальванди критиковал «Ласкариса».³

Тот же недостаток видели и в поэмах Вальтера Скотта. По мнению Вильмена, в них слишком много учености; это поэт-александриец, изучающий готику так же, как Каллимах и Аполлоний изучали античную мифологию: «В чрезмерном обилии бытовых деталей тонут характеры, и точность в описании одежд заставляет забывать о страстях».⁴ Эти чересчур антикварные поэмы, говорил Пипо, написаны специально для подробных и точных комментариев, как дидактические поэмы.⁵ Археологические описания в поэмах Скотта, так же как в археологическом романе, оказались самым главным, между тем как вся эта «точность» могла бы служить лишь покровом истине; сама же истина может проявиться только в правдивом вымысле.

Чтобы вскрыть оригинальность нового исторического романа, нужно было резко противопоставить его историческим романам XVIII века. Авторами их были почти исключительно женщины, и потому критики с раздражением говорили о неспособности женщин к серьезному историческому труду. Вальтер Скотт сразу отодвинул в прошлое «женский» период в истории романа, как в Англии, так и во Франции. «До появления Вальтера Скотта

¹ «Revue Encyclopédique», 1822, т. 15, стр. 102—103.

² «Journal des Débats», 26 июля 1825, стр. 3. Ср. там же, 8 апреля 1825, стр. 4 (статья о романе Паганеля «Теодора, или Христианская семья»).

³ «Journal des Débats», 17 ноября 1826, стр. 3—4.

⁴ Там же, 28 сентября 1822.

⁵ A. Pichot. Voyage en Angleterre et en Écosse, т. III, 1826, стр. 69.

на литературном поприще, скипетр романа в Англии держали женщины», — пишет Бриконт в «Journal des Débats». ¹ «С тех пор как мужчины занялись политикой, — пишет тот же автор, — романы стали уделом женщин; эта область литературы, кажется, целиком отошла к ним». ² «Кто-то сказал, что в литературе женщинам принадлежит скипетр романа», — повторял еще в 1828 году «Constitutionnel». ³

Сальванди дает этому довольно банальное объяснение: «Говорят, что любовь, будучи простым эпизодом в жизни мужчины, составляет всю жизнь женщины. Поэтому роман должен быть для женщин тем же, чем для мужчин является история... Эта область литературы принадлежит им, она существует только для них и благодаря им... Вальтер Скотт, изумительный живописец общественных нравов, в большей степени, чем интимных чувств... в своих романах оказывается только великим историком». ⁴ «Journal des Débats», в начале 20-х годов стоявший в основном на классической позиции, не раз одобрительно отзывался о «женских» романах мадам де Сартори, мадам де Суза, Луизы Маньо, графини де Шуазель-Мёз, Софи Ге и других. Действительно, если для романа достаточно знания женского сердца, деликатности чувств и изящества стиля, то женщины могут писать романы лучше любого мужчины. ⁵ Но идти по пути Вальтер Скотта они не в состоянии: у них для этого не хватает ни эрудиции, ни широкого и объективного взгляда на жизнь и общество. Вот почему Каролина Пихлер, которая решила вслед за Скоттом писать исторические романы, не может сравниться ни со Скоттом, ни с Купером. ⁶

Тема женского призвания была модной в журналистике 20-х годов. «Стало почти обязательным начинать рецензию какого-нибудь женского романа с избитых фраз о

подлинной или мнимой способности женщин к литературе и искусствам». ¹

Споры о том, могут ли женщины заниматься литературой, приняли острый характер со времен Руссо, утверждавшего, что им не хватает литературного таланта. ² Яркий приверженец «домостроевских» правил, Жоффруа протестует против занятий женщин литературой, так как это отвлекает их от хозяйства. ³ В 20-е годы эти споры разгорелись с новой силой. Либерал Кератри, предсказывая расцвет романа при парламентарном режиме, полагал, что женщины, которые не могут участвовать в парламентских дискуссиях так же, как и в придворных интригах, будут сидеть дома и писать романы. Он ссылаясь на пример английских писательниц — мисс Берней, Марии Эджворт и леди Морган, и французских — Сталь, Коттен, Суза и Жанлис. ⁴ «Étoile» утверждал, что женщины могут писать романы, но не должны высказывать в них никаких политических теорий, которые применить на практике они не могут. ⁵ Анжелика Дюкенуа в предисловии к своему роману «Поэмы, или Долина Арно» (1821) утверждала, что некоторые женщины все же имеют право писать романы, а «Miroir» подтвердил это мнение ссылкой на мадам Коттен. ⁶ Но здесь речь идет не столько о жанре, сколько о пристойности для женщин литературных занятий.

В конце 20-х годов критики утратили старинную классическую вежливость и говорили резче. «В этих так называемых исторических романах, которые выходят из-под пера многочисленных женщин-писательниц, не знаешь, чему более изумляться: полному ли невежеству по части нравов и событий, неоспоримое свидетельство которого авторы дают на каждом шагу, или наглой пошлости стиля

¹ «Journal des Débats», 24 августа 1823, стр. 2.

² Там же, 17 декабря 1822, стр. 4.

³ «Constitutionnel», 4 марта 1828, стр. 3.

⁴ «Journal des Débats», 27 сентября 1825, стр. 3. Ср. статью о романе Каролины Пихлер «Шведы в Праге» (там же, 8 февраля 1828, стр. 3).

⁵ «Journal des Débats», 11 ноября 1824, стр. 1. Ср. там же, 23 августа 1828, стр. 2 и др.

⁶ «Revue Encyclopédique», 1828, т. 38, стр. 214—215.

¹ «Revue Encyclopédique», 1829, т. 43, стр. 734.

² J.-J. Rousseau. Lettre à d'Alembert sur les spectacles. — Oeuvres complètes, Hachette, т. I, стр. 209, прим. 2. Ср. стр. 247—248.

³ «Journal des Débats», 14 апреля XI г. См. в кн.: «Cours de littérature dramatique», т. I, стр. 409—410.

⁴ «De la direction présente de la littérature française». — «Courrier français», 19 сентября 1820, стр. 4.

⁵ Статья о романе M-lle Vanlove «Реджинальд, или Венецианка» («Étoile», 2 декабря 1821, стр. 3).

⁶ «Miroir», 1 ноября 1821, стр. 3.

и образов», — писал рецензент, делая исключение лишь для романа «Послушник» известной в свое время писательницы мадам де Бор.¹ Спор приобретал совсем другой характер. Если прежде борьба с «женской» литературой имела в общем реакционный характер, то романтики вели ее с прямо противоположных позиций. Отдавая должное психологической тонкости женских романов, они решительно протестовали против того, чтобы этими качествами подменять исторические знания, философские обобщения и мощную политическую мысль, которые необходимы для подлинного исторического романа.² Между «романической историей» и «историческим романом» — огромная и принципиальная разница. Романическая история, за отсутствием эрудиции и воображения, в совершенно фантасматической обстановке рассказывает всем известные приключения и остроты всем известных исторических деятелей. Исторический роман в вымышленной интриге изображает вымышленных персонажей, при помощи которых показывает общество, психологию людей, действующих под влиянием нравов, суеверий, общественных потребностей эпохи и страны.³ Романическую историю пишут женщины, к историческому роману способны только мужчины: «То, что женщины обычно любят в романе, когда они его читают, и что вкладывают в него, когда его пишут, — это приключения и страсти, словом, *романическое*. Что нас теперь особенно интересует в романе, это нравы и характеры, точное выражение духа эпохи или страны, словом, употребляя в правильном смысле выражение, часто ложно понимаемое, — *романтическое*».⁴

Конечно, едва ли не в каждом историческом романе можно было найти сколько угодно этого «романического» элемента. Был он и в романах Вальтер Скотта, так же как был в них и элемент «готический» и даже «археологический». Но «нравы» и «характеры», но «дух эпохи», но политические или исторические страсти, оживающие в сложных, комплексных, широких как история повествованиях, были только в произведениях «шотландского

волшебника». Поэтому, борясь за исторический роман, французские критики упорно мечтали о «французском Вальтере Скотте».

Действительно, все страны имели своего Вальтер Скотта: Каролину Пихлер называли немецким Вальтер Скоттом, Мандзони — итальянским, Мартинеса де ла Росу — испанским, Цшюкке — швейцарским, Купера — американским. Пора бы, казалось, появиться и французскому. Среди новогодних пожеланий на 1824 год Шарль де Ремюза формулировал одно, для литературных кругов весьма характерное: «Может быть, через несколько дней Франция будет иметь своего Вальтер Скотта, и не подражателя, а соперника шотландского писателя».¹

Французская история не менее интересна, чем история Англии или Шотландии. Французские провинции не менее богаты историческими воспоминаниями, хрониками, легендами, хотя на первых порах и казалось, что родина Скотта находится в исключительно благоприятном положении.² Сотни ежегодно печатавшихся романов исчезали с горизонта французской литературы почти бесследно, лишь в редких случаях вызвав какую-нибудь рецензию или заметку в парижской прессе. Но когда появились в печати романы, действительно достойные сравнения с произведениями «шотландца», романы, выразившие нравственные и философские запросы времени и воскресившие старую Францию с силой почти магической, то для всех стала очевидной глубокая оригинальность этих писателей, и мало кому приходило в голову называть Альфреда де Вийи или Виктора Гюго «французским Вальтер Скоттом». Они были так связаны с местной, французской почвой, они были так своеобразны, что трудно было считать их простыми подражателями их

¹ «La nouvelle année, ou 1824. Questions d'un rêveur». Первоначально напечатана в «Tablettes universelles». См. Ch. de Rémusat. Passé et présent, т. I, 1847, стр. 209.

² Aug. Thierry. Episode de l'histoire de Bretagne. — «Courrier français», декабрь 1820. Перепечатано в «Dix ans d'études historiques», 1835, стр. 364; F. Bodin. Предисловие к роману «Le Serf» («Revue Encyclopédique», 1823, т. 17, стр. 236); «Miroir», 18 марта 1822, стр. 3; Ch. de Rémusat. Du théâtre de Shakespeare dans ses rapports avec la société anglaise. В кн.: «Passé et présent», т. I, стр. 215—216.

¹ «Revue Encyclopédique», 1830, т. 45, стр. 187—188.

² Ср. «Revue Encyclopédique», 1830, т. 45, стр. 431.

³ «Journal des Débats», 30 августа 1828, стр. 2.

⁴ «Globe», 19 марта 1828, стр. 274—275.

шотландского учителя. Французский Вальтер Скотт, которого так долго ожидали, не появился. Появились гениальные французские романисты, научившиеся у Вальтера Скотта его «историческому волшебству», но воскрешавшие старину французскую ради своих особых задач и своим особым, исторически неповторимым методом.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

ВИНЬИ

«СЕН-МАР»

1

Воспитанный в роялистской семье, в семнадцатилетнем возрасте оказавшийся офицером лейб-гвардейского полка (Maison rouge), свято чтивший верноподданические традиции своего рода, древность и заслуги которого он сильно преувеличивал, Альфред де Виньи в детстве усвоил идеологию ультрароялистской аристократии. Он отрицательно относился к революции, во время которой его отец был объявлен «подозрительным», а дядя — расстрелян за участие в Киберонском мятеже. Экономическое положение семьи было плохое, военная карьера Альфреда де Виньи, мечтавшего о большой политической деятельности, не удалась. Введенный в заблуждение своим отцом, Виньи присвоил себе титул графа и чувствовал себя связанным и своим происхождением и этим титулом, от которого не хотел отказываться. Однако непрерывная работа мысли, поглощенной жгучими вопросами современности, влияние политических событий и идеологических процессов, происходивших в годы конституционной монархии, привели Виньи к взглядам, мало соответствовавшим его первоначальной общественной позиции.

Реставрация, вызвавшая восторг роялистов, не оправдала их надежд. Бурбоны не вознаградили «по заслугам» дворян, эмигрировавших, сражавшихся и страдавших во славу короля. Да и Франция после революции была не та, что прежде. «Старый режим» исчез навсегда, и даже брат короля, салон которого был центром всех полити-

ческих интриг, был бессилён в своих контрреволюционных покушениях. Новая Франция, Франция буржуазная и демократическая, богатая мыслью, наукой, творчеством, деньгами, в своей массе противостояла реакционному дворянству, игравшему жалкую роль разочарованных прихлебателей и проявлявшему роковую неспособность что-либо понять и чему-либо научиться.

Какова же общественная функция этого заносчивого, требовательного, несовременного и в современной Франции как будто вовсе ненужного класса? И король, волей или неволей вынужденный пойти на компромисс с «якобинцами», удержится ли у власти без дворянства, на которое он не хочет или не может опереться? Может быть, революция, направленная против аристократов, была вызвана нравственным оскудением дворянства и его общественной непригодностью? Ведь причины революции нельзя свести к зависти третьего сословия и к агитации «дурных людей», как утверждали ультрароялисты. Каковы же были ее подлинные, более глубокие причины?

Все эти вопросы волновали молодого поэта, уже известного в литературных кругах своими стихотворениями на античные и библейские темы. Нужно было углубиться в историю и вековыми процессами объяснить происхождение этой новой, столь непонятной, все еще взволнованной и рвущейся в будущее Франции.

Виньи еще в детстве интересовался историей и в четырнадцатилетнем возрасте прочел мемуары маршала де Ретца, один из самых замечательных памятников мемуарной литературы XVII века. Под влиянием этой книги он решил написать историю Фронды. С тех пор навсегда запомнились ему события и деятели этой бурной эпохи, как будто сам он все это видел в далеком детстве. Портрет аббата Гонди в «Сен-Маре» Виньи писал с таким чувством, словно воздавал долг старой дружбе.¹

В мемуарах кардинала де Ретца Виньи мог найти ответ на весьма важный для него вопрос — об общественной роли дворянства и о причинах его упадка. Ретц, политический противник кардинала Ришелье, утверждал, что сильная феодальная аристократия является не угрозой трону (как можно было бы думать в эпоху Фронды), но

оплотом его в борьбе с внешним и внутренним врагом. Поэтому кардинал Ришелье, уничтоживший политическое значение дворянства ради укрепления абсолютной монархии, тем самым подорвал ее силы и оставил ее одинокой среди грозящих государственных смут. Роялистская литература начала Реставрации не раз возвращалась к этой теме. Ультрароялисты, толковавшие о своей приверженности монарху, больше хлопотали о собственных привилегиях и, считая себя солью земли, утверждали, что только мощная аристократия может обеспечить прочность трона. Эти мысли, в течение веков жившие среди дворянства, излагал и граф де Монлозье в своей напумевшей книге «О французской монархии» (1814). Продолжив дело Людовика XI и подготовив абсолютизм Людовика XIV, Ришелье лишил трон его естественной опоры. Но можно ли восстановить то, что было уничтожено, и создать новое дворянство, столь же общественно значимое?

Мысль уходила к тем временам, когда начался этот процесс гибели дворянства и развития абсолютизма. В эпоху Людовика XIII сын маршала д'Эффы, маркиз де Сен-Мар, совсем еще молодой человек, кратковременный фаворит безвольного и душевнобольного короля, сплотил вокруг себя группу аристократов, организовал заговор и пытался при поддержке Испании начать гражданскую войну с целью свергнуть всесильного министра. Заговор был раскрыт, и в 1642 году, двадцати лет от роду, Сен-Мар был казнен, как государственный изменник.

Этот эпизод показался Виньи особенно характерным в цепи заговоров, восстаний и войн, затевавшихся феодалами в борьбе с крепнущей монархией. В 1820 году, в сложной политической обстановке, вызванной убийством герцога Беррийского, Виньи набрасывал трехактную драму под названием «Сен-Мар», в которой разрабатывал взгляд Ретца и Монлозье. Драма осталась незаконченной, но замысел продолжал развиваться и в конце концов принял форму исторического романа, который к этому времени стал ведущим жанром французского романтизма.

В начале 1823 года, прочтя только что вышедшего «Гана Исландца», Виньи в дружеском письме выражал Гюго свое восхищение, но вместе с тем давал советы, которые могли показаться упреками: «Вы заложили во Франции основы для Вальтер Скотта. Ваша прекрасная

¹ «Journal d'un poète», éd. Nelson, стр. 414—415.

книга послужила мостом от него к нам и переходом от его колорита к французскому. Сделайте еще один шаг: пусть гений, изобразивший Норвегию, переселится во Францию, измените имена и декорации, — и мы будем гордиться с большим правом, чем шотландцы. Что касается меня, то я уже и теперь кичусь невыносимо и в своем деспотизме не хочу, чтобы произносили передо мной иностранное имя... Благодарю вас от имени Франции».¹

Та же нота звучит в письме от 26 апреля: «Благодарю вас, — пишет он Гюго, — за то, что вы отчитали Вальтер Скотта. Я смертельно сержусь на него за то, что он обокрал нашу историю и ее благородными чертами украсил своих шотландских крестьян. Так, он подарил своему Balafre ответ одного французского дворянина кардиналу Ришелье, который предлагал ему убить кого-то, — хотя сцена с Филиппом де Коммином должна очистить Скотта в наших глазах от многих грехов... Что вы пишете? Может быть, наконец, французский роман?»²

Но Гюго был занят другими делами, и за «французский роман» принялся сам Виньи.

В начале 1824 года он стоял со своим полком на испанской границе, в городке Олороне. Здесь, в вынужденной праздности, он решил сделать то, что недавно советовал Гюго, — написать национальный исторический роман из французской истории на тему, давно его интересовавшую. Он составил план романа и написал значительную часть текста. Но дальше работа не пошла. В зиму 1825 года в Париже, во время длительного отпуска, Виньи вновь принялся за свой старый замысел. Он переработал написанное, обратив внимание особенно на философские и исторические части и вычеркнув некоторые фразы, которые могли напомнить «готические» романы. В декабре 1825 года Виньи правил последние корректуры. Роман вышел в свет 25 апреля 1826 года под названием: «Сен-Мар,

или Заговор в царствование Людовика XIII» («Cinq-Mars, ou une Conjuration sous Louis XIII»).

Как и все его современники, Виньи учился истории у Скотта и воспринял свою эпоху сквозь его романы. Жизнь прошлого естественно и неизбежно слагалась в картины, словно написанные рукой шотландского художника.

Эпоха взволнована огромным конфликтом, который приводит в движение все слои общества, нарушает традиции и привычные формы жизни, меняет отношения классов. В такие моменты особенно ощущается неотвратимое движение времени и выступает четкий рельеф общественных отношений. Политическая интрига проникает повсюду. Повсюду шныряют агенты кардинала, вызывающие негодование и страх. Зреет заговор, охватывающий двор короля, аристократию, армию, вовлекающий в политику городскую бедноту. Заговор влечет за собою измену. Горными тропинками кто-то пробирается в Испанию с тайным договором, кто-то призывает чужеземцев, предавая родину из честолюбия, любви или ненависти. Героизм, доходящий до безумия, понятие чести, принимающее химерические формы, злодейство, идущее с самого верха и разлагающее правосудие, борьба противоположных нравственных начал, воплощающихся в двух противоположных политических принципах, — таково зрелище эпохи, философское и живописное в одно и то же время.

Феодальный замок в самом сердце Франции, в цветущей Турени, дворянское гнездо с древними традициями чести и верности. Старый вояка, соратник Генриха IV, демонстрирует контраст между двумя эпохами. Юноша, оставляя родное гнездо, спешит навстречу неведомым бедствиям, чтобы завоевать чуть ли не корону для легкомысленной и влюбленной принцессы. Отважный и неопытный, он бросается в политическую игру то ли для служения родине, то ли для служения своим страстям. Старый феодальный слуга, пекущийся о молодом человеке не меньше, чем об интересах фамилии, — образ столь типический, что в разных формах он возникает во всех литературах, от Калеба «Ламмермурской невесты» до Савельича «Капитанской дочки». Страшный монах, выведывающий чужие тайны и предающий своих жертв палачу, священ-

¹ Correspondance, première série. Notes et éclaircissements de F. Baldensperger, éd. Conard, 1833, стр. 33—34 (письмо от февраля 1823 г.). На это издание мы ссылаемся и в дальнейшем.

² Там же, стр. 39—40 (Бордо, 26 апреля 1823). Виньи имеет в виду статью Гюго о «Квентине Дорварде», напечатанную в июльском номере «Muse française» и содержащую, вместе с необычайно восторженным отзывом о Вальтере Скотте, несколько критических замечаний о нем.

ник, невинно осужденный за колдовство, кающиеся монахи и судьи, вершащие несправедливый суд из чиновничьего рвения, бродяга-человеконенавистник, протестующий против общества разбоем и изменой, спасенный от виселицы и служащий верой и правдой своему спасителю, всемогущему фавориту, жизнь которого все время висит на волоске, — к этим темам и образам приучил своих читателей Вальтер Скотт, изучавший те же века и проблемы в своих шотландских романах.

Сталкиваются две системы политической мысли и политической тактики — старая феодально-аристократическая, система шпаги и буйного личного произвола, и система нового времени, искусной интриги, подкупов, судов и полицейских мер. Конфликт приблизительно тот же, что и в «Квентине Дорварде» между Людовиком XIII и Карлом Смелым. Феодальное дворянство, отстаивающее свои политические права при помощи заговоров типа Фронды, терпит поражение в борьбе с сильнейшим противником, больным монахом, продолжающим традиции Людовика XI. Размышляя об этой эпохе, Виньи естественно должен был вспоминать роман Вальтер Скотта, который произвел такое впечатление в кружке «*Muse française*».

Борьбой двух политических партий вся Франция разделена на два лагеря, — зрелище, столь знакомое людям 20-х годов. Волнение охватывает королевский двор с безвольным и ничтожным королем, с беспомощной королевой, с бессловесными придворными дамами. Над дворцом словно нависла туча, предвещающая близкую катастрофу. Молодые аристократы, искусные в поединках и несведущие в политике, которые честь понимают как правила дуэли и как презрение к смерти, затевают заговор в салоне куртизанки, любовницы и шпионки кардинала, — без Марион Делорм эпоха Людовика XIII лишилась бы своих весьма характерных красок. И под этим прогнанным, интригующим и праздным обществом уже шумит, как предвестие революции, народ парижских предместий, вторгаясь на сцену неожиданно, пока еще в виде случайной демонстрации, которая вызывает смущение среди веселых дуэлянтов и легкомысленных заговорщиков.

Это роман с большой изобразительной широтой и богатым колоритом, — иначе романтик 20-х годов и не мог

бы разработать сложнейшую историческую проблему борьбы аристократии с абсолютизмом в один из переломных моментов французской истории. Задача была по существу своему эпическая, и в 1832 году Виньи оправдывал исторический роман на том основании, что это единственно возможная теперь эпическая форма. Роман подобен эпосе в прозе: «Илиада», «Освобожденный Иерусалим» — это исторические романы плюс стихи и чудеса, «Телемах», «Мученики» — исторические романы плюс одни только чудеса. «Айвенго» — исторический роман. С тем же основанием можно было бы сказать: «Айвенго» — поэма без чудес и без стихов, «Мученики» — поэма без стихов, «Иерусалим» — поэма.¹ Таким образом, «Илиада» превращается в исторический роман, а «Айвенго» становится новой «Илиадой». Вместе с тем и «Сен-Мар» оказывается эпическим произведением: «Мне всегда казалось, что у меня талант *эпический*. «Моисей», «Элоа» имеют эпический характер, так же как, мне кажется, большая часть моих поэм. Но так как одно из условий этих широких замыслов — большие размеры, а большая поэма, написанная французским стихом, невыносима, я попытался создать большое произведение в прозе: таким образом были написаны «Сен-Мар», «Стелло» (JP, 197). «Эпический гений имеет возможность раскрыть свои крылья в эпическом романе. В драме ему приходится ограничивать себя слишком узкими пределами. Как стеснена история даже в драмах Шекспира!» (JP, 223—224). Эта запись объясняет, почему в 1824 году Виньи оставил свою драму и принялся за «эпический» исторический роман.

В 1832 году Виньи, имея в виду своего «Сен-Мара», определяет исторический роман как роман «синтетический» (JP, 205). Лирика и драма в одинаковой мере принесли ему свою дань и растворились в нем. Тем легче Виньи смог доверить этой форме свой ранний драматический замысел. Сам Виньи называет свой роман трагедией и драматическим произведением, а своим «главным инстинктом или талантом» считает драматическую ком-

¹ «Journal d'un poète», т. I. Notes et éclaircissements de F. Baldensperger, éd. Conard, 1935, стр. 74 (запись от 1829 г.). В дальнейшем см. в тексте (JP).

позицию.¹ Действительно, критика постоянно говорила о драматических особенностях «Сен-Мара»: Сент-Бёв называл его одним из лучших французских драматических романов, Жюль Жанен признавал Виньи «мастером драматического романа во Франции». ² Другие критики отмечали в «Сен-Маре» «поэтические» достоинства, то есть известную долю лиризма.³

Но этот «синтетический» роман, эпический, драматический и лирический одновременно, должен был разрешать труднейшие философско-исторические задачи. Свои взгляды на исторический процесс и на метод исторического романа Виньи изложил уже после напечатания «Сен-Мара», в «Размышлениях об истине в искусстве», которые проливают свет и на творческие принципы Виньи и на общественно-философский смысл его романа.⁴

2

На первый взгляд могло бы показаться, что в «Размышлениях об истине в искусстве» Виньи скептически отзывается о самом жанре исторического романа, предпочитая ему тот род творчества, который он называл «чистой поэзией». ⁵ «Наша эпоха хочет все знать и отыс-

¹ «Cinq-Mars, ou une Conjuration sous Louis XIII». Notes et éclaircissements de F. Baldensperger, éd. Conard, 1922, стр. VI, XII; на это издание ссылаемся в тексте (С.-М.); ср. JP, стр. 138—139, 147.

² Ch. de Spœlberch de Lovenjoul. Sainte-Beuve inconnu, 1901, стр. 173; «Revue de Paris», 1829, октябрь (цит. у Baldensperger, JP, стр. 73); G. Planche. Alfred de Vigny. — «Revue des deux Mondes», 1832, т. 7, стр. 307.

³ А. Патен в статье о романах Цшокке («Revue Encyclopédique», 1829, т. 41, стр. 702).

⁴ «Réflexions sur la vérité dans l'art» послужили предисловием к четвертому изданию «Сен-Мара» и были датированы январем 1829 г. В следующем издании 1831 г. вместо прежней даты стоит: «Написано в 1827 году». Однако записи в дневнике, набросок предисловия от 31 января 1828 г. и некоторые вопросы, поднятые в «Размышлениях», заставляют принять дату «январь 1829 г.», хотя, несомненно, основные мысли, изложенные в этом трактате, Виньи обдумывал еще в период работы над романом.

⁵ О понятии «чистой поэзии» у Виньи см. F. Baldensperger. La «Poésie pure» chez Vigny, son programme et ses limites, в кн.: «Alfred de Vigny. Nouvelle contribution à sa biographie intellectuelle», 1930.

кивает истоки всех рек. Особенно Франция любит одновременно Историю и Драму, потому что первая воспроизводит великие судьбы *человечества*, а вторая — участь каждого отдельного *человека*. Между тем только Религия, только Философия, только Чистая Поэзия в состоянии выйти за грани жизни, за грани времен, в область вечного» (С.-М., V). Однако из дальнейшего выясняется, что Виньи и в «Сен-Маре» ставил себе задачей обнаружить глубокие закономерности, скрытые за поверхностностью явлений, — осуществить то познание, которое, по его словам, доступно философии и чистой поэзии. Таким образом, «Размышления» имеют прямое отношение и к историческому роману в той форме, которую придал ему Виньи.

«Размышления» устанавливают новый идеал искусства и вместе с тем отвергают классические художественные традиции и навыки. Выпад против французских вкусов имеет прямой полемический смысл. Это та Франция, в которой энтузиазм убит критикой, Франция просвещенная, рассудочная, недоверчивая и насмешливая, Франция, какую создал XVIII век. Виньи вступает в полемику с сенсуалистической философией Просвещения и противопоставляет ей эклектизм Кузена, возникший на почве немецкой «философии тождества»: «Чтобы судить о поступках, оценить которые не под силу нашему уму, мы призываем на помощь наше нравственное сознание. Точно так же мы можем найти в нашем существе то основное чувство, которое порождает формы нашей мысли, всегда неопределенные и колеблющиеся» (С.-М., VI—VII). Это «основное чувство», дающее абсолютное знание, напоминает «интеллигенцию» Фихте и «интеллектуальное созерцание» Шеллинга, «внутреннее критически пробуждаемое чувство истины», «самопорождение объекта», «чудесную способность возвращаться из изменчивого потока времени во внутреннее я... и так в форме неизменности созерцать в себе вечное». ¹ Несомненно, что это понятие у Виньи связано с учением немецкой философии тождества.

¹ Ф и х т е. Первое введение в наукоучение. — Избранные сочинения, 1916, т. I, стр. 425 и сл.; Ф и х т е. Основные черты современной эпохи. Перевод под ред. Н. О. Лосского, СПб., стр. 88; Ш е л л и н г. Система трансцендентальной философии, перевод и комментарии И. Я. Колубовского, 1936, стр. 52, 411.

Проводником этого принципа во Франции был Виктор Кузен, давно уже проповедовавший с кафедры и в печати новую немецкую философию: «Бесконечную и вечную волю мы обнаруживаем в нравственном сознании, в высшем повелении: желай добра; и индивидуальная человеческая воля сливается с бесконечной волей, свободно подчиняясь ее голосу. В этом и заключается великая тайна вечности, раскрывающейся человечеству, и человечества, свободно проявляющего свою вечную сущность. Весь человек заключается в этой тайне: следовательно, нравственность есть источник вечной истины, и свет истины находится в глубинах сознательного и свободного действия».¹

У Виньи эта апелляция к «внутреннему чувству» имеет не только нравственный, но и общественный смысл: это был протест против приспособленчества и примитивного утилитаризма, необычайно распространенного в его эпоху и приводившего ко всякого рода политическому плутовству.

Эмпирическое изучение истории Виньи считает если не бесполезным, то во всяком случае недостаточным. Рассказывая о бесчисленном ряде событий, историк-эмпирик никогда не поймет их до конца, не обнаружит их глубокого смысла. «Деяния рода человеческого на сцене мира несомненно связаны единой идеей, но смысл огромной трагедии, которую играет на этой сцене человечество, может постигнуть только взор бога, — вплоть до развязки, которая, может быть, откроет этот смысл последнему человеку». Нагромождение фактических сведений бесполезно, так как невозможно объять целиком все события мировой истории, к тому же далеко не закончившейся (С.-М., VII). Чтобы разрешить эти вопросы, нужно идти, по мнению Виньи, от «практического разума», от внутреннего нравственного чувства.

¹ V. Cousin. De la morale et de la liberté. Статья напечатана в «Fragments philosophiques» в 1826 году. Цит. по изд. 1840 года, т. I, стр. 275. То же говорил Кузен и в своих курсах 1818—1820 годов, в лекциях о философии Канта, в «аргументах» к переводам Платона, в статьях. Ср., например, рецензию на подготовленное Штальбаумом издание «Филеба» («Journal des Savants», 1825, стр. 421—434). Эти мысли были широко распространены среди романтической молодежи.

Конечно, фактические сведения необходимы, без них не обойтись. Историк должен вжиться в эпоху, проникнуться ее духом, усвоить ее особенности. Но это лишь первый этап исторического знания, первые жалкие достижения, добытые вниманием, терпением и памятью (С.-М., VIII). Моральный смысл истории, историческую задачу человечества таким путем обнаружить нельзя. Вот почему историческую истину можно познать только при помощи «внутреннего чувства».

Истине эмпирической Виньи противопоставляет высшую истину идеи. «Эту истину в созданиях мысли познаешь так же непосредственно, как поражаешься сходством портрета, оригинала которого никогда не видел; могучий талант изображает в большей степени жизнь, чем живущего». «Истина, которой должно питаться искусство, это *истина, добытая созерцанием человеческой природы*, а не *достоверность факта*... Идея — это все. Имя собственное — это только пример и доказательство идеи» (С.-М., XII). Историческую истину можно обнаружить не называнием частных наблюдений, но созерцанием идей. Историк-мыслитель должен искать причины в тех надвременных силах, которые руководят временной жизнью человечества, в той вечности, которая является уму во времени и развитии. Задача философа — показать вечное сквозь завесу времени, за преходящим незыблемое. «Человечество само понимает, что ряд сцен, которые оно разыгрывает на земле, — не пустая комедия, и что, поскольку оно шествует, оно приближается к цели, объяснения которой нужно искать по ту сторону видимого» (С.-М., X).

Все это — аргументы немецкой идеалистической философии, получившей свое выражение в сочинениях Канта, Фихте, Шеллинга и Гегеля. Во Франции эти мысли систематически развивал Кузен, оказавший немалое влияние на современную историографию. По мнению Кузена, историк и философ изучают историю по-разному. Подлинная история, утверждает он, для историка недоступна. «Понятия историка необходимо должны быть частными понятиями, так как они имеют отношение к частным событиям... причины которых нужно определить. Историк должен стремиться именно к тому, чтобы открыть и исследовать эти причины, если он хочет заниматься своим

делом... Как только он выходит за эти пределы, он впадает в неясные общие рассуждения; его размышления, желая объяснить все, не объясняют ничего». То, что называют обычно «всеобщей историей», есть просто чередование событий: это история «действительного». Однако «действительное» не есть истинное. Действительное познаваемо лишь постольку, поскольку оно отражает истину и согласуется с нею... Над действительностью стоит ее причина». Подлинная история человечества должна была бы «постигнуть и обнаружить различные идеи, представителями которых являются различные народы... История (то есть история эмпирическая) должна быть тем, что она есть, и оставаться в своих собственных пределах, — это пределы, которые отделяют события и факты внешнего, действительного мира от событий и фактов невидимого мира идей». Мир идей подлежит ведению не историка, а философа.¹

Эти мысли были направлены против старой историографической системы, объяснявшей важнейшие исторические процессы волей монарха, тактической неудачей и тому подобными случайными и мелкими причинами. Однако, разграничивая задачи историка и философа, Кузен по существу уничтожал научный смысл фактического изучения истории. Факты оказываются здесь не основой для философских построений, а лишь иллюстрацией их. Позднее, под влиянием Гегеля, Кузен несколько исправил свои формулировки, оставаясь на тех же позициях.²

Виньи повторяет весь ход рассуждений Кузена, говоря о «сизифовом труде» историков и противопоставляя им философов. Так же как Кузен, Виньи обозначает одним словом два понятия: «историей» он называет и эмпирическую, описательную, частную историю и историю «подлинную», которая прозревает сквозь поверхность событий их сущность и пытается обнаружить общественный смысл исторического процесса.

Однако, следуя за Кузеном, Виньи несколько изменил его терминологию. Кузен противопоставляет «действи-

тельному» (réel) «истинное» (vrai). Виньи «действительное» заменяет «истинным» (vrai), а вместо «истинное» пишет «истина» (vérité).

Чтобы придать истории общественное значение, чтобы превратить ее из бесполезного нагромождения фактов в орудие дальнейшего общественного развития, нужно рассматривать ее с некоей высшей точки зрения, обобщающей опыт и обнаруживающей ее глубокий внутренний смысл. Смысл этот — нравственный. «К чему нам помнить о действительных событиях, если мы не будем пользоваться ими как примерами добра и зла?» — восклицает Виньи и утверждает свои дальнейшие рассуждения на «практическом» принципе.

«Примеры, которые являет медленное чередование событий, рассеяны и неполны, им всегда недостает осязаемой и очевидной связи, которая могла бы привести с несомненностью к какому-либо моральному выводу». Попытки объяснить судьбы человечества обречены на неудачу именно потому, что они построены на ложном фундаменте — на эмпирических рассуждениях, а не на «внутреннем сознании» (С.-М., VII).

Нравственный принцип оказывается для Виньи единственным мостом, который может привести от бесполезного эмпирического знания к высшей истине. Вот почему, занимаясь вопросами философии истории и отыскивая истину, Виньи говорит о дobre и зде, вот почему он утверждает, что истинные происшествия должны служить нравственным поучением. Видеть в этих словах воспоминания о назидательной историографии и дидактической поэзии предшествующего столетия, конечно, нельзя.

Эти два метода познания противостоят друг другу и в области психологических изучений. «Анализ сердца человеческого» может быть так же эмпиричен, как и историческое исследование; но в идеале он также должен подняться за пределы доступных наблюдению фактов к высшим истинам, постичь которые может лишь внутреннее, то есть нравственное, чувство. Таким образом, отзываясь пренебрежительно об истории и драме, Виньи имеет в виду лишь эмпирическое отношение к материалу, боязнь обобщений, которая была характерна для многих современных романистов и историков. Жанр историче-

¹ V. Cousin. De la philosophie de l'histoire, в кн.: «Fragments philosophiques», 1826. Этот «отрывок» был в том же году перепечатан в «Globe».

² Ср. «Cours de philosophie. Introduction», 1828, лекция IV.

ского романа, по мнению Виньи, особенно благоприятствует эмпиризму и потому особенно опасен для поверхностного ума. Виньи вступает в полемику с «хроникоманией», с нарративной историей Баранта и его школы, с рабским копированием документа и эстетически неосмысленным восприятием быта и нравов, требуя более глубокого исследования истории. Это глубокое исследование он понимал как обнаружение нравственного начала исторического процесса, неких высших закономерностей, которые лежат в основе общественной жизни человечества и требуют категорического подчинения себе.

Творческое развитие самого Виньи шло по тому же пути преодоления эмпиризма: от материально точных, красочных поэтических рассказов, полных трагических страстей, он приходит к жанру «Élévations», в которых факт действительности рассматривается лишь как символ более общих исторических, нравственных или общественных истин. «Сен-Мар» был этапом на пути от античных и байронических стихотворений к «философским поэмам» конца 20-х годов.

Как же исторический роман может достигнуть этой высокой истины, обнаруживающейся в потоке исторических событий? При помощи вымысла. Устанавливая диалектическое единство истины и вымысла, Виньи следует распространенным в его время учениям. «В нашем полном смятения сердце, где нет ни в чем согласия, мы можем обнаружить две потребности, которые кажутся противоречивыми, но, по моему мнению, восходят к одному источнику: одна — это любовь к истине, другая — любовь к вымыслу» (С.-М., VII).

Этот единый для обеих «потребностей» источник — то же «внутреннее сознание», нравственное чувство, которое вместе с тем является «чувством истинности» и эстетическим чувством. Виньи подтверждает это положение примерами из истории. Ведь ислокон веков люди, искавшие истину, отдавались, как подлинному руководителю, нравственному чувству, неизменно приводившему их в тихую гавань уверенности.

Однако эта любовь к истине порождает вымысел, так как вымысел — средство достижения истины. Именно к вымыслу приводит нас нравственное чувство.

История полна событиями, которые не могут служить примерами добра и зла, из них нельзя сделать никакого нравственного вывода, и запоминать их бесполезно. Удовлетворив свой первый наивный интерес к фактам, люди захотели сгруппировать факты, чтобы понять их и истолковать ради собственных своих нужд. Человек «хотел найти в исторических повествованиях примеры, подтверждающие те нравственные истины, которые он создавал».

Тогда-то и началось творчество, сведение множества действительных фактов к нескольким типическим легендам, интерпретация истории при помощи воображения. «Редко случалось, чтобы чья-нибудь подлинная жизнь удовлетворяла этому желанию, так как она была лишь несовершенной частицей непостижимого целого мировой истории. Одна биография составляла, так сказать, четверть, другая — половину доказательства. Воображение сделало остальное и завершило эти биографии. Так произошла басня» (С.-М., VII).

Следовательно, басня в широком смысле этого слова, *fabula*, молва, предание, рассказ о вымышленных событиях, возникает из стремления постичь истину, или, что то же самое, найти нравственный смысл в бессвязности жизненных явлений. Такая басня есть высшая история.

Действительно, ведь лучшие образчики историографии — не что иное, как басня. «Я решусь утверждать, — пишет Виньи, — что если не целиком (этого я сказать не рискну), то во многих своих страницах, и, может быть, не в самых плохих, *история — это роман, автором которого является народ*» (С.-М., IX).

Виньи подчеркивает общественный, практический характер этого «правдивого вымысла», этого романа, создаваемого народом из событий своей собственной жизни. Народ творит «роман своей жизни» для определенной общественной цели, для практических нужд, для утверждения нравственной идеи, то есть общественной справедливости, которая является конечной задачей человечества. «Мне кажется, что для человеческого ума *истинное* необходимо только в том, что касается общего характера эпохи: для человеческого ума всего важнее — совокупность событий и широкое поступательное движение человечества, которое увлекает с собою отдельные личности;

но он равнодушен к мелочам и предпочитает, чтобы они были скорее прекрасными, нежели достоверными, или, еще лучше, чтобы они были возвышенными и законченными» (С.-М., IX). Здесь Виньи от вопросов гносеологических переходит к философии истории, чтобы затем прийти к теории мифа.

Во Франции эти мысли высказывались не раз. Книги Крейцера и Нибура вызвали многочисленные отклики. «Новая наука» Вико, переведенная Мишле в 1827 году, была известна и раньше.¹ Историки предание и легенду рассматривали как документы первостепенной важности. Для Виньи наибольшее значение имел, по-видимому, Баланш, развивавший свою теорию мифа с начала 20-х годов. Принимая его точку зрения, Виньи, однако, не согласен с ним в одном, эстетически очень важном вопросе.

По мнению Баланша, эра мифотворчества давно закончилась. Новое рациональное и демократическое человечество неспособно к нему и в нем не нуждается. Виньи не согласен с этим: мифы создаются еще и теперь, на наших глазах. Но творит их не отдельная выдающаяся личность, а толпа, безыменная масса. В доказательство он приводит несколько легенд последнего чекана: «Исследуйте внимательно происхождение некоторых деяний, некоторых героических возгласов, рождающихся неведомо как, — вы увидите, что они возникают в совершенно законченном виде из слухов и ропотов толпы, не заключая в себе ничего, кроме тени истины; тем не менее они навсегда останутся историческими. Словно нарочно для того, чтобы посмеяться над историей, год за годом народ изобретает возвышенные слова и вкладывает их в уста еще живых людей, которые смущенно отрекаются от них, считая себя недостойными столь высокой славы и не будучи в состоянии вынести ее. Но никто не принимает их возражений; пусть они их высказывают, печатают, публикуют, подписывают, — никто не слушает их. Слова

¹ E. Estève («Alfred de Vigny, sa pensée et son art», 1923, стр. 91—92) утверждает, что «Размышления об истине в искусстве» воспроизводят идеи «Новой науки» и лекций Мишле, читанных на эту тему в том же 1827 году. Слова Эстева цитирует и E. Lauvrière («Alfred de Vigny, sa vie et son oeuvre», т. I, 1945, стр. 176 — 177 прим.). Вслед за Эстевом Ловриер ошибочно датирует «Размышления» 1833 годом.

эти отлиты из бронзы, и бедняги, помимо их собственной воли, остаются историческими и возвышенными героями».

И Виньи иллюстрирует свою мысль примером «русского генерала», отрицавшего поджог Москвы, французского генерала, отрекавшегося от слов, произнесенных им будто бы на поле Ватерлоо, и духовника Людовика XVI, в последнюю минуту перед падением ножа гильотины якобы напутствовавшего короля словами: «Сын Людовика Святого, ступай на небо».¹

¹ В анонимной «Истории русского похода» («Histoire de l'expédition de Russie», 2 т., 1823, появилась в печати 11 января 1823 г.) маркиз Geo. de Chambray утверждал, что Москва была подожжена по приказу графа Ростопчина из патриотических соображений. Граф Ростопчин в том же году напечатал подробное опровержение, доказывавшее практическую бесполезность поджога. «Десять лет прошло со времени пожара Москвы, — пишет он, — и историки указывают потомству на меня как на виновника события, которое, согласно общепринятому мнению, было главной причиной гибели армии Наполеона, его собственного падения, спасения России и освобождения Европы. Конечно, этими заслугами можно гордиться; но я никогда не узурпировал ничьих прав; мне надоело слышать все одну и ту же сказку (la même fable), и я расскажу истину, которая одна только должна диктовать историю» («La vérité sur l'incendie de Moscou, par le comte Rostopchine», 1823, стр. 1). В октябре того же 1823 года маркиз де Шамбре напечатал ответ Ростопчину, настаивая на своем мнении («Réponse de l'auteur de l'Histoire de l'expédition de Russie, à la brochure de M. le comte Rostopchine»). В июне того же года было перепечатано вторым изданием «Письмо о пожаре Москвы» (первое изд. 1821 г.) аббата Сюппюра («Lettre sur l'incendie de Moscou, écrite de cette ville au R.-P. Bouvet... par l'abbé Surruget»).

«Гвардия умирает, но не сдается» — слова, произнесенные будто бы генералом Камброном во время последнего отступления гвардии, около 8 часов вечера. Сам Камбронн решительно отрекался от этой фразы, которая, по-видимому, была придумана через несколько дней после сражения одним из сотрудников «Journal général» (см. H. Houssaye. 1815. Waterloo, 1899, стр. 405—406).

Аббат Эджворт, сопровождавший Людовика XVI на эшафот, в эпоху Реставрации отрекался от приписанных ему слов, придуманных вскоре после казни короля, по одним сведениям историком и журналистом Лакретелем-младшим, по другим сведениям — журналистом Исом (His), сотрудником газеты «Républicain français». Тьер цитирует эти слова без тени сомнения в их подлинности («Histoire de la Révolution française», т. III, 1824, стр. 434).

Почти те же мысли относительно фактической и подлинной истины в том же 1829 году высказал и Барант в статье о «Смерти Генриха III» Людовика Вите. См. P. de Barante. Mélanges historiques et littéraires, т. II, 1835, стр. 195.

Так возникают мифы. «Нет оснований думать, чтобы это мифотворчество совершалось только в варварские века. Оно происходит еще и теперь; история вчерашнего дня приспособляется к желанию общественного мнения, тиранической и капризной музы, которая сохраняет общее и произвольно меняет подробности. Кто из вас не присутствовал при этих превращениях? Разве вы собственными своими глазами не видите, как у куколки *Факта* вырастают крылья *Вымысла*? Сотворенный потребностями времени лишь наполовину, факт погребен, никому неизвестный и косный, наивный и грубый, иногда бесформенный, как необделанная мраморная глыба; первый, кто откапывает его и берет в руки, желает, чтобы он был другой формы, и передает его следующему уже немного отточенному; другие шлифуют его, передавая из рук в руки; не успеешь оглянуться, как он выступает на свет божий нетленной статуей. Мы протестуем, свидетели и очевидцы громоздят опровержения на объяснения, ученые производят раскопки, роются в бумагах и пишут, — их не слушают так же, как и скромных героев, которые отрываются от самих себя; поток течет и все уносит с собою в той форме, какую ему заблагорассудилось придать этим индивидуальным поступкам. Что потребовалось для всего этого творчества? Пустяк, одно слово, иногда каприз праздного журналиста. Теряем ли мы что-нибудь от этого? Нет. Принятая версия всегда лучше, чем подлинный факт, да и принята она бывает только потому, что она прекраснее действительности: ведь *все человечество* чувствует потребность в том, чтобы судьбы его были для него самого рядом поучений; более равнодушное к реальности фактов, чем обычно полагают, оно хочет усовершенствовать событие, чтобы наделить его высоким нравственным смыслом» (С.-М., IX—X).

В несколько иных выражениях и с несколько иной точки зрения Виньи высказывает мысль, характерную для ~~романтической историографии эпохи~~: народное мнение об исторических событиях важнее, чем сами эти события, так как оно определяет их роль в жизни народа и значение, которое они имели в дальнейшем историческом развитии; без этого народного мнения нельзя оценить, а потому и понять реальное течение событий.

Таким образом, по мнению Виньи, миф, покоящийся на «всеобщем разуме», утвержденный на нравственном чувстве, правдивее, чем исторический факт, а мифотворчество, продолжающееся и в наше время, необходимо так же, как и нравственное сознание. Оно оправдывает нашу эпоху не только с нравственной, но и с эстетической точки зрения: и в наше время возможно высокое искусство, подобное искусству Орфея и Гомера, подобное пророчеству и мифу, — и не только возможно, но и необходимо.

Мифотворчество было истолкованием великих исторических процессов, вымыслом более правдивым, чем сама история. Мифы были религией и законом, они организовывали общество и указывали человечеству путь. Это была поэзия символическая, изображавшая прошлое и будущее, история и пророчество в одно и то же время. Именно такой — организующей, символической и пророческой — должна быть и современная поэзия. Так же как Баланш, Виньи видит в мифе образец всякого художественного творчества. Из нравственной потребности человек создавал басни и заново вымышлял историю. Он придумывал правду, но правду особую: «Эта прекрасная, чисто духовная истина, которую я чувствую, вижу и хотел бы определить, которую я, чтобы быть лучше понятым, хочу самым названием отделить от *истинного*, является, так сказать, душой всякого искусства». Художник извлекает из действительности наиболее характерное: «Истина — это идеальная совокупность основных форм действительности (или, по терминологии Виньи, истинного), сияющий колорит, заключивший в себе все лучшие ее краски, опьяняющий бальзам из ее чистейших ароматов... Это совокупность всех ее лучших качеств» (С.-М., VIII).

Виньи определяет художественное творчество как отбор всего лучшего, что художник находит в поле своего наблюдения. Собирая по крупице рассеянную в мире красоту, художник составляет из этих крупиц идеальные формы. Однако это собирание красоты не соответствует идее символа и мифа. Миф истолковывает, а не выбирает. Символ не извлекает никаких крупиц, но обобщает всю совокупность явлений в едином и конкретном образе. Именно так и понимал Виньи задачу поэта. «Чтобы достигнуть *истины*, нужно прежде всего знать все *истинное*

данного века» (то есть всю сумму эмпирического знания об эпохе), «глубоко постичь общие особенности и частные детали... а затем нужно выбирать и группировать вокруг вымышленного центра; в этом заключается работа воображения и того великого *здравого смысла*, который и есть гений» (С.-М., VIII).

Но такой выбор предполагает прежде всего исторический анализ. Поэт должен сперва определить общий характер эпохи на основании множества эмпирических фактов, а затем создать вымысел, который с наибольшей полнотой их обобщает. Это, конечно, не выбор, а обобщение.

Виньи жалуется на «унылую» действительность, которую бесполезно было бы переносить в искусство. Это старые жалобы, которыми всегда поэты оправдывали свободу воображения и право на выбор. Но вчитаемся в следующие строки — и слова тотчас приобретут другой смысл.

«К чему искусства, если они являются только воспроизведением действительности и сколком с нее? Мы и без того слишком часто видим вокруг нас унылую и безотрадную действительность: невыносимую половинчатость неопределившихся характеров, намеки на добродетель и порок, нерешительную любовь, робкую ненависть, пугливую дружбу, меняющиеся принципы, верность, имеющую свои приливы и отливы, убеждения, от которых не остается и следа. Позвольте нам думать, что бывали иногда люди более сильные и значительные, более решительные в добре и зле. Так отрадно сознавать это! Если бледность вашего *истинного* будет преследовать нас и в искусстве, мы закроем одновременно и театр и книгу, чтобы не видеть его дважды. В произведениях, в которых действуют призраки людей, хочется найти — повторяю это — философское изображение человека, глубоко взволнованного страстями своей собственной натуры и своей эпохи; таким образом, *истина* этого человека и этой эпохи, поднятых до высшего, идеального могущества, концентрирует все их силы».

Следовательно, говоря о выборе, Виньи имеет в виду типотворчество. Главная задача исторического романа заключается в том, чтобы установить основные особенности эпохи. Результат этого обобщения и синтеза должен быть

выражен в том или ином конкретном эпизоде. Только тогда и начинается выбор: из многочисленных исторических лиц и событий поэт выбирает те, которые кажутся ему наиболее яркой иллюстрацией уже открытой им, уже явной для него истины. Выбор играет здесь случайную, несущественную роль: он не создает ни красоты, ни истины, он только находит наиболее подходящую «иллюстрацию» к уже обнаруженной истине.

Этот творческий процесс особенно характерен для Виньи конца 20-х годов, эпохи «*Élévations*». Активная роль принадлежит здесь философской мысли, которая возникает как обобщение множества фактов. Эта философская мысль ищет своего воплощения в сюжете или образе и превращается в поэму тогда, когда находит достаточно емкую для себя образную форму. «Найти и разработать философскую мысль, — записывает он в 1829 году, — обнаружить среди человеческих поступков такой, который был бы наиболее очевидным ее *доказательством*; привести его к такому простому акту, который смог бы запечатлеться в памяти и стать в воображении людей чем-то вроде статуи и грандиозного монумента, — вот к чему должна стремиться эта поэзия, эпическая и драматическая одновременно» (JP, 56). Почти те же слова он повторяет через семнадцать лет, имея в виду одну из очередных «Консультаций черного доктора»: «Высказать прежде всего философскую мысль. Мысль, доказательства которой дают история, складывая их у ее ног» (JP, 593).

Уже в 1824 году Виньи записал в своем дневнике: «Трагедия или роман, вообще всякое художественное произведение, создающее характеры, относится к философии так же, как пример к правилу.¹ Воображение воплощает идеи и создает для них живые типы и символы, подобные осязаемой форме и доказательству отвлеченной теории» (JP, 18). Поэтому он отрицательно относился к опытам «драмы-хроники», а теория Вите вызывала у него раздражение. «Легкомыслие французов ни с чем не сравнимо, — пишет Виньи, — даже в те дни, когда они принимают педантический и важный вид. Вите когда-то написал пре-

¹ В тексте напечатано: «comme l'exception à la règle» — «как исключение к правилу». Это очевидная бессмыслица. Можно предположить неправильное чтение: «l'exception» вместо «l'exemple», слова, которое требуется контекстом.

дисловие и доказывал, что историческую действительность следует предпочесть поэзии. Критики выбиваются из сил, чтобы доказать обратное. Они не понимают, что поэзия характеров, возвысившихся до единства и величия античных образов, может облечься точнейшей исторической реальностью и что в этом — высшее совершенство искусства» (JP, 225).¹

Таким образом, идеал поэзии и познания вообще Виньи видит в сочетании максимальной исторической точности и широчайшего теоретического обобщения.

Эта мысль проходит сквозь все его творчество. «В художественных произведениях, — пишет Виньи в 1837 году, — существуют две точки зрения. Одна — философская, другая — поэтическая. Философская точка зрения должна поддерживать произведение, драму или книгу, от одного полюса до другого, совершенно так же, как ось — земной шар». Самый земной шар, вращающийся вокруг этой философской оси, есть искусство, которое только и может быть видимо. Произведение искусства должно скорее согревать, нежели поучать. «Поэтому ошибаются философы, когда они требуют от произведения искусства геометрически точных доказательств. В таком случае были бы уничтожены вся его красота и прелесть» (JP, 449—450).

Но здесь еще нет ответа на вопрос, как может идея воплотиться в живой и конкретный образ.

В наброске предполагавшегося предисловия к «Сен-Мару» (1828) Виньи характеризует точки зрения историка и романиста: «Я попытался определить здесь границы истории и *исторического романа*, который, на мой взгляд, должен быть ее дополнением. История показывает людям философский смысл и *внешний* вид событий в их совокупности; исторический роман показывает те же события *изнутри*, подробно изучая их. Первая оценивает общие следствия игры страстей с точки зрения духовного развития человечества; роман изображает самую борьбу страстей, сплетение их и влияние на современную им эпоху. Чтобы созерцать прошлое, историк, подобно художнику, пишущему панораму, должен взойти на самую

высокую точку местности; романист должен спуститься в долину, как жанровый живописец, входить в хижины, отдыхать в тени кустов. Первый будет стоять над веком, который он хочет изобразить во всю высоту современной ему эпохи, второй перенесется в самое сердце этого века и будет жить в нем» (JP, 43—44).

В этих словах воображению приписывается роль преимущественно конкретизирующая. Оно интерпретирует события, реставрирует подлинные человеческие переживания, скрывающиеся за завесой поступков и действий. Но, слегка изменив угол зрения, можно обнаружить здесь и нечто иное. События, изучаемые историей, — только внешность. Причины событий, то есть человеческие страсти, обнаруживаются лишь при рассмотрении вблизи, средствами романиста-психолога. И если подлинное знание есть знание причин, то художественное воображение может оказаться даже более ценным, чем эрудиция историка. Таким образом, снимается и самое противоречие между вымыслом и истиной. Наука и искусство объединяются в некоем едином философско-художественном методе познания. «Слабость полемических сочинений, о чем бы они ни говорили, заключается в том, что они апеллируют к логике; все великие публицисты жестоко противоречат друг другу, так как разум человеческий не имеет опоры и подвержен постоянным колебаниям. Но художественные произведения, которые обращаются только к сердцу через посредство чувства, живут вечно и не имеют для этого надобности в непоколебимом синтезе». Аристотель, Абелиар, св. Бернард, Декарт, Лейбниц, Кант и все философы опровергают друг друга, один при помощи другого. Но Гомер, Вергилий, Гораций, Шекспир, Мольер, Лафонтен, Кальдерон, Лопе де Вега поддерживают друг друга и живут в вечной юности, полной возрождающейся прелести и свежести (JP, 561—562).

Воображение — вот высшая способность человека. Догматики не понимают этого: «Воображение кажется им ребячеством, между тем как оно значит больше, чем все их многословные рассуждения» (JP, 378).

И наконец, чтобы не оставалось никаких сомнений в том, что воображение есть способность именно познавательная, Виньи отделяет его от сферы чувства, противопоставляя один другому два вида литературного

¹ Виньи имеет в виду предисловие Людовика Вите к его драме-хронике «Смерть Генриха III» (1829).

творчества — поэзию и прозу: «Сюжеты, в которых сердце господствует над мозгом, должны обрабатываться в прозе, те же, в которых воображение играет большую роль, чем эмоция, должны быть написаны стихами. Стихи редко проникают к сердцу и редко вызывают слезы» (JP, 592).

Таким образом, всеми возможными доводами и со всех точек зрения подтверждается мысль, что искусство правдивее истории, что воображение полнее владеет истиной, чем простой рассудок.

Считая высшую правду мифа идеалом не только поэзии, но и истории, Виньи утверждает, что и греческая историография в известном смысле была мифотворчеством, а античные историки обращались со своим материалом так же свободно, как и народная фантазия.

Древние, по мнению Виньи, пытались найти в истории только «общее развитие и широкие социальные и народные движения, и в эти большие потоки, текущие в точно определенном и отчетливом русле, они бросали несколько колоссальных фигур, символизовавших великую волю и высокую мысль. Можно определить почти с геометрической точностью, что их история, подвергшаяся двойной обработке, со стороны общественного мнения и со стороны писателя, передается нам из третьих рук и удалена на две ступени от фактической истины». Древние рассматривали историю как искусство. Вот почему произведения их, при всей своей недостоверности, правдивы и до сих пор сохранили свою действительную силу. Христианский мир не понял, что сущность истории — Искусство, поэтому «он все еще не имеет исторического памятника, подобного тем, которые высятся над древним миром, увековечив память о его судьбах так же, как его пирамиды, обелиски, пилоны и портики до сих пор возвышаются над той частью земли, которая была ему известна, увековечивая древнее величие» (С.-М., XI—XII).

Спасая свое искусство от эмпирической фактографии, Виньи сперва как будто противопоставлял роман истории и вымысел действительности. Однако при ближайшем рассмотрении оказалось, что между исторической и художественной правдой противоречия нет, глубочайшее проникновение в смысл исторических событий возможно лишь при помощи воображения, к подлинной исторической истине можно прийти лишь путем вымысла. Но вместе

с тем эстетическая ценность вымысла целиком определяется его познавательным значением. Следовательно, искусство возможно лишь в том случае, если оно становится историей (в самом широком смысле этого слова), а история достигает своих высших целей лишь тогда, когда она превращается в искусство.

При такой постановке вопроса понятие истории претерпевает существенные изменения, вскрывая и вместе с тем примиряя заключенные в нем противоречия. Чередование сменяющих друг друга происшествий оказывается выражением постоянных законов, надвременной и неизменной нравственной идеи. Историческое исследование становится философией в повествовательной форме.

Воображение, интерпретируя поступки и явления, должно вскрыть в течении исторических событий причинную связь, определяемую случайным сцеплением множества причинно-следственных рядов. Но случайность, проявляющаяся в цепи внешних причин, обнаруживает стоящую за ней закономерность. Случайность и причина — лишь та форма, в которой провиденциальный замысел обнаруживается человеческому уму. Вскрыть высший нравственный смысл явлений значит разгадать тайну истории, понять чередование эпох, миссию и гибель народов. Исторический роман должен обнаружить то, что недоступно для эмпирической истории: не только внешнюю и причинную связь событий, но и нравственный их смысл.

Таким образом, роман рассматривает историю «под знаком вечности», она превращается в нечто вечно-современное, в подвижную, но никогда не проходящую реальность, так как в ней проявляются постоянные общечеловеческие черты. В истории самое важное — то, что выходит за ее пределы. Над этими общими законами, по мнению Виньи, и работает искусство, которое шире и больше, чем история.

Существовавшее — лишь повод для обнаружения общего закона, одна из форм, в которые он может воплотиться, в некотором смысле для него необязательная. Закон или идея может обнаружиться в героях, целиком созданных воображением, а не данных историей. Этим уничтожается принципиальное различие между историческим и идеальным героем, между историческим романом и всяким романом вообще.

Благо тем, кого художник изображает как носителей философской или нравственной идеи, «но, повторяю еще раз, вопрос не в этом: воображение создает столь же прекрасные вещи и без них; это сила в полной мере творческая; вымышленные существа, которых она порождает, живут той же жизнью, что и действительные существа, которых она возрождает. Мы верим в Отелло так же, как в Ричарда III, памятник которому стоит в Вестминстере, в Ловласа и Клариссу так же, как в Павла и Виргинию, могилы которых находятся на Иль-де-Франсе. Нужно взирать одинаковым взором на игру этих персонажей и требовать от *Музы* только ее *истины*, более прекрасной, чем *истинное*».

Следовательно, вопрос об исторической реальности данного персонажа — вопрос только материала и генезиса. К философской и художественной сущности произведения это не имеет никакого отношения: «Отбирает ли Муза черты одного характера в тысяче реальных индивидов и составляет из них тип, лишь имя которого вымышлено, или же вызывает из-под могильных плит славных своими деяниями мертвецов, заставляя их вновь разыгрывать перед своими потомками грустную драму жизни», — природа волшебства и значение сотворенного являются одинаковыми.

Виньи формулировал свою мысль почти теми же словами, что и Гете: «Собственно говоря, в поэзии нет исторических персонажей; но когда поэт хочет изобразить мир, который он замыслил, он делает честь некоторым лицам, которых он встречает в истории, заимствуя их имена, чтобы назвать сотворенные им существа». Эти слова имел в виду Гюго, утверждая, что они могут дать художнику право на ложь и на пустой вымысел. В «Размышлениях об истине в искусстве» Виньи подвел под слова Гете философский базис и интерпретировал их как принцип художественного изображения истории. Вместе с тем он вступал в полемику с Гюго, который, в сущности, мог бы согласиться с таким решением вопроса и, несомненно, применял тот же принцип в своем художественном творчестве.¹

¹ См. Гюго. Предисловие к «Кромвелю» (Собрание сочинений в 15 томах, т. 14, 1956, стр. 109); J.-W. Goethe. Werke, Jubiläumsausgabe, т. 3, стр. 166—167 (рецензия на драму А. Мандзони «Граф Карманьола»).

Итак, история становится высшим познанием и превращается в искусство тогда, когда в динамике происходящего она обнаруживает сущность явлений. Но одна только достоверность есть лишь видимость правды, обман чувств. Правдой может стать лишь художественный вымысел.

Окружая свои персонажи бытом, объясняя их психологию и поведение заблуждениями и страстями эпохи, точно «датируя» их, роман становится не только правдивее, но и правдоподобнее истории. Вот почему он и более популярен. «Трактат о падении феодализма, о внутреннем и внешнем положении Франции в XVII веке, о союзе с иностранными державами, о правосудии, отправляемом парламентами и тайными комиссиями, об обвинениях в колдовстве, может быть, не привлек бы к себе внимания читателей; но роман был прочтен» (С.-М., VI). По той же причине успех «Сен-Мара» мало удовлетворял Виньи. Он видел, что читатель увлечен «историчностью» его, живописным воспроизведением старины и интересным сюжетом — то есть всем тем, что для самого автора казалось лишь средством, а не целью искусства. «Произведение для широкой публики, которое вызовет интерес к другим моим произведениям», — говорил он о «Сен-Маре» (JP, 344).¹

Правдоподобие необходимо для того, чтобы убедить читателя в правде вымысла. Достоверность есть лишь полезная иллюзия. Искусство следует рассматривать только в его отношениях к идеальной красоте. Нужно признаться: все, что есть в нем истинного — второстепенно, это еще одна иллюзия, которой оно себя украшает, одна из наших склонностей, которой оно потакает». Вся эта «эрудиция», даты и факты — это только основа, в которой скользит уток творческого воображения, превращая рассыпающиеся материалы в искусство, оживляя смертный прах и воссоздавая не действительность, минувшую и угасшую, а непреходящую истину.

Поэзия, в которой собраны, словно в «несравненном алмазе», лучи глубоких мыслей, должна освещать своими огнями медленные и запоздалые шаги человеческого ра-

¹ В целом ряде записей Виньи рассматривает популярность произведения как дурной признак, как свидетельство его недоброкачества и недолговечности. Ср. JP, 64 (запись от 1825 г.).

зума.¹ В этом «твердом алмазе» сохранен идеальный путь, пройденный народами, «идея» событий. Поэзия должна творить типы, или, по терминологии романтиков, «символы». «Драматический поэт будет творить человека не как вид, но как личность; это единственное средство, которым можно внушить интерес к человечеству», — пишет Виньи, противопоставляя свое творчество классическому.²

Такова романтическая теория типа. Только единичное может выразить общее. Личность, этот последний неразложимый атом, именно благодаря своей конкретности оказывается максимально ясным выражением того или иного общественного явления. «Каждый человек — не что иное, как воплощение какой-либо одной идеи всеобщего разума. Человечество непрерывно произносит речь, и каждый знаменитый человек представляет собою одну из ее идей» (JP, 54). Потому и «жизнь каждого знаменитого человека имеет один-единственный и точный смысл» (С.-М., 516).

Чтобы понять знаменитого деятеля, нужно обнаружить этот общественный и вместе с тем нравственный смысл его деятельности. Так определяется важнейшая задача исторического романа.

Отклоняя обвинения в произвольности своего художественного метода, Виньи особо подчеркивает общее значение созданных им характеров. Исторический роман должен сделать эмпирические факты выражением общих закономерностей. Ведь «истина, которой он должен питаться, есть истина, добытая наблюдением над человеческой природой, а не достоверность факта. Идея — это все. Имя собственное есть лишь пример и доказательство идеи» (С.-М., XII).

Какова же эта идея, которую Виньи извлекает из своего героя или вкладывает в него?

«Происшествия — ничто, внутренний человек — все», — говорит один из его героев.³ Следовательно, «идея» человека — в его нравственной сущности. Без «внут-

реннего человека» нельзя понять его поведение, а вместе с тем и исторические процессы. Вот почему Виньи считал свой исторический роман прежде всего романом психологическим («roman d'analyse»). «Психологический роман, — записывает он характерную, высказанную еще Стендалем мысль, — родился из исповеди. Мысль о таком романе была дана христианством, приучившим людей к признаниям» (JP, 497).

По словам Виньи, любовь к самоанализу проявилась у него еще в юности: «Еще в те годы, когда человек только начинает размышлять, я усвоил привычку изучать и анализировать самого себя так же тщательно, как я это сделал бы с другим человеком, будучи уверен, что нравственный эксперимент, произведенный над одним индивидуумом, может привести к правильным выводам относительно всей массы людей. Я охотно произвожу... такие опыты над своей душой; сто раз на день я жестоко браню себя перед моими друзьями и торжествую, когда они признаются мне в том, что и они находят в себе ту же слабость или такой же порок» (JP, 352).

Несомненно, здесь сказывается «психологический метод» Кузена, находившего «все человечество» в душе каждого человека. Основанием для этого метода служила немецкая идеалистическая «философия тождества». Кузен предлагал проверять исторические наблюдения самоанализом, а данные самоанализа — материалом истории. Приблизительно так же мыслит и Виньи: исторические персонажи оживают в искусстве только тогда, когда они прочувствованы психологически, осмыслены как носители нравственных качеств, свойственных и понятных современному человеку, пережитых или постигнутых самим автором. Но это не дает нам права искать в «Сен-Маре» какие-либо личные моменты: метод, которому следует Виньи, не благоприятствует личным излияниям, так как самоанализ должен обнаружить в глубине личности понятия и качества, свойственные всем людям, ценности объективного значения.

«Я не пересказываю легенд и не подделываю хроник. Это — история, которую я пишу для людей моего времени языком и в духе моего времени и, если возможно, на пользу моего времени. Я часто позволяю себе размышления, принадлежащие лично мне, и готов нести за них ответ-

¹ A. de Vigny. La Maison du berger. — Poèmes, éd. Conard, 1914, стр. 184.

² «Lettre à Lord *** sur la soirée du 24 octobre 1829 et sur un système dramatique», éd. Nelson, стр. 22.

³ «Servitude et grandeur militaires», éd. Conard, 1914, стр. 222.

ственность, если это будет нужно, предпочитая свои собственные мысли обо всех предметах чужим мыслям, как бы хороши последние ни были... Нужно смотреть собственными глазами, даже если ты крив или близорук. Некоторые художники говорят по этому поводу интересные вещи, утверждая, что голубой цвет, который видит один человек, не тот, который отражается в зрачке другого. Пусть же каждый пишет по-своему — один в темных тонах, другой в светлых, третий энергично и жестко, четвертый бледно и мягко... пусть каждый пишет как видит, говорит как думает и творит как чувствует; я позволяю себе это, не испросив предварительного разрешения, убежденный в том, что человечество ничего не потеряет, узнав, что пережил человек и что повествует он в простоте своего сердца» (JP, 351—352).

Слова эти прямо направлены против архаизирующего направления во французском историческом романе, представителями которого были в то время Поль Лакруа, Роже де Бовуар, Альфонс Руайе. Однако значение этих слов гораздо шире. Виньи выступает также против морального релятивизма и против так называемой «фатальной школы», рассматривавшей древние эпохи как эпохи «прошлые», не связанные с современностью никакими нравственными узами. С такой точки зрения средневековый человек казался абсолютно непохожим на человека XIX столетия. Он мог совершать любые поступки, и автор готов был все простить ему, на том основании, что «в те времена мораль была иная». В полной мере в историческом романе такая точка зрения была неосуществима — иначе невозможно было бы привлечь сочувствие читателя. Но нравственное безразличие и даже некоторое щегольство экзотическими нравами в литературе были очень ощутимы, и Виньи, стоявший на иной позиции, считал нужным вместе со многими другими критиками выступить против этих взглядов.

Он не хочет извинять своих героев средой и эпохой. Отдавая должную дань понятиям и традициям, состоянию умов и политическим страстям, он все же не смешивает нравы с нравственностью. Нравы могут меняться вместе с эпохой, но голос нравственного долга звучит в душе человека во все времена, и снять ответственность с деятеля XVII века значит раз навсегда освободить чело-

вечество от всякой нравственности. Человечество едино, и как бы ни отличались эпохи своими нравами, нравственная связь между людьми должна сохраниться. Иначе человечество утратит единство, оно попросту перестанет существовать.

Сравнение романа с исповедью богато содержанием. Исповедь — не простой анализ пережитого, это прежде всего нравственная оценка дел и помыслов. Это исследование совести.

С такой точки зрения отношения людей в романе — не что иное, как отношения нравственных идей, а сюжет — выражение известной нравственной системы. Роман, по мнению Виньи, должен стать не только историческим поучением, но и уроком нравственной философии большого общественного значения.

3

Исторический роман, как его понимал Виньи, должен был в первую очередь разрабатывать проблему взаимоотношения морали и политики, которая усиленно дебатировалась в середине (20-х) годов.

Так же как и многие другие, она возникла в спорах о Французской революции и имела острый политический смысл. Какова роль политического деятеля в истории? Как его свободная воля относится к закономерности исторического развития? Может ли она вмешаться в ход событий, задержать или поторопить их, или направить по другому руслу? Должен ли политический деятель идти по течению или навязывать истории свои желания? Ответственен ли он за свои поступки или оправдан «фатальностью» совершившегося и соображениями «государственной необходимости»? Все эти вопросы возникали в сознании Виньи, разрабатывавшего свою философию истории и обдумывавшего свой исторический роман.

В этой связи он в первую очередь должен был разрешить давно волновавшую его проблему незаслуженного страдания.

Жозеф де Местр, один из самых реакционных публицистов своей эпохи, объяснял страдания, которые терпит человечество, как возмездие за его грехи. Невинный,

страда, так же несет кару, как и грешник, ибо человечество связано круговой порукой и постоянно должно искупать не только свои исторические грехи, но и первородный грех праотца Адама. Так Жозеф де Местр хотел объяснить страдания «невинных» эмигрантов «грехами» революционеров, разрушивших старый порядок и создавших новую Францию.

Альфред де Виньи, как и многие его современники из либерального лагеря, был возмущен этой «жестокой» доктриной. Он часто обращался к ней, чтобы ее опровергнуть. Каждое страдание предполагает какую-нибудь правственную ошибку, — эта мысль, которая звучит во многих его произведениях, нашла свое выражение уже в «Сен-Маре». ¹

Герой романа погибает в борьбе с кардиналом, который не вызывает у Виньи никакой симпатии. Погибает невинно? Искупая чужую вину? Виньи не может принять ни ту, ни другую точку зрения. Сен-Мар виновен, и его смерть была возмездием за его собственную вину.

Аристотель утверждал, что зрелище невинно страдающего невыносимо, и тем положил начало теории трагической вины, согласно которой герой трагедии должен быть виновен в каком-нибудь незначительном преступлении или пороке, чтобы смерть его в последнем акте была сколько-нибудь оправдана и, с другой стороны, не лишала героя нашего сочувствия. Полемизуя с Жозефом де Местром, Виньи, казалось, сочетал свое глубокое правственное убеждение с эстетической традицией классицизма.

В чем же «трагическая вина» Сен-Мара?

«Честолюбие воодушевляет почти целиком всю нацию. Оно господствует не только среди знатных, но даже среди самых мелких людей, возбуждает и людей зрелого возраста, и стариков, и детей», — писал анонимный автор первых годов Реставрации. ² «Земледелец — это ничтожество; человек, который обрабатывает землю, строит, трудится и приносит пользу, — ничтожество. Жандарм — это уже нечто; префект — величина; Бонапарт — это все.

¹ О полемике Виньи с Жозефом де Местром см. F. Baldensperger. Alfred de Vigny. Contribution à sa biographie intellectuelle, 1912, стр. 49—69. «Сен-Мар» в этой статье остался неизученным.

² «Les deux ambitions», 1818.

Вот ступени общественного внимания, лестница уважения; вот почему каждый хочет быть Бонапартом, а если нельзя, то префектом или хотя бы жандармом», — говорил Поль-Луи Курье около того же времени. ¹ Современники утверждали, что пример Наполеона, Хартия, развитие буржуазной демократии были причиной непомерного и даже пагубного развития честолюбия.

С начала XIX века во французской литературе намечается особый тип романа, который можно было бы назвать «романом честолюбия». Почва для него была хорошо подготовлена. Почти все моралисты XVII—XVIII веков пытались характеризовать, классифицировать по видам, оправдать или осудить эту страсть. В эпоху Империи Жоффруа говорит как о жанре, имеющем свои традиции, о «comédie d'ambition». В десятках романов и драм проходит эта тема — в «Валленштейне» Шиллера, в «Кенильворте» Вальтер Скотта, в «Вивiane Грее» Дизраэли, в «Красном и Черном» Стендаля, во многих романах Бальзака, Жорж Санд, Альфонса Карра. К числу этих «романов честолюбия» следует отнести и роман Виньи.

«В этой трагедии, — пишет Виньи о своем романе, — я хотел изобразить три вида честолюбия, которые могут нас волновать» (С.-М., VI). Эти три честолюбца — кардинал Ришелье, отец Жозеф и Сен-Мар. ² «Ришелье, вы и я родились честолюбцами», — говорит Сен-Мару Жозеф в их последнюю встречу (С.-М., 433). «Будьте честолюбивым... ради меня», — говорит Сен-Мару Мария Мантуанская, и Сен-Мар отвечает: «Любовь наполнила мою душу честолюбием, словно жгучим ядом, да, я впервые чувствую это, — честолюбие может быть облагорожено своею целью. Прощайте; я иду совершить то, что мне предназначено» (С.-М., 25—26).

Это честолюбец из любви. Мария Гонзага не может выйти замуж за простого маркиза д'Эффы: Сен-Мар должен подняться на высшие ступени социальной лест-

¹ Второе письмо в редакцию «Censeur» (1819).

² Первоначально в романе противопоставлялись два честолюбия (Сен-Мара и Ришелье), и третья часть романа в первоначальном плане называлась «Les deux ambitions» (С.-М., 539—540). Третье честолюбие присоединилось к первым двум после того, как психология Жозефа была подробно разработана.

ницы, должен стать всемогущим министром, правой рукой короля. «Ради нее (Марии) я стал паредворцем, ради нее я почти царствовал во Франции, ради нее я должен буду пасть и, может быть, умереть». Он резко противопоставляет себя Ришелье: ведь это высший род честолюбия, «облагороженный своею целью». «Как! — обращается он к де Ту. — Вы не краснеете от того, что считали меня честолюбцем из низкого эгоизма, подобным этому кардиналу? Честолюбием из ребяческого желания власти, которое никогда не бывает удовлетворено? Я честолюбив, но потому, что я люблю». Он ставит любовь выше всех других чувств и побуждений. Что значат перед ней альтруистические мечты и преданность роду человеческому? «Эти неясные планы совершенствования развращенного общества, мне кажется, далеко не так возвышенны, как самоотвержение любви. Когда вся душа трепещет, полная одним этим чувством, в ней не остается свободного места для самых высоких мыслей об общем благе, так как и самые высокие точки земли все-таки ниже небес».

Именно любовь придает силы Сен-Мару. «Да, этот внутренний огонь не только не лишил меня сил, но еще увеличил их; медленно и постепенно я приближался к цели, которой готов достигнуть. Мария вела меня, разве мог я ослушаться? Я не отступил бы перед целым миром». И де Ту, еще сильнее подчеркивая иррациональную ценность этих чувств, говорит: «Я не понимаю вас; вы вносите логику в беспорядок, вы взвешиваете пламя, вы исчисляете заблуждение» (С.-М., 288—289).

Два друга, мечтавшие в детстве о подвигах на благо государства, встретились вновь. Один сохранил свои прежние высокие мечты, другой отдался любви, которая заслонила то, к чему он когда-то стремился. Один непреклонен, другой колебался и сошел со своего пути. Но старший и более стойкий сочувствует влюбленному и прощает ему, понимая, что эта неразумная страсть приведет их обоих к гибели. Такова эта ситуация, та же самая, что в «Дон-Карлосе» Шиллера, хорошо известном французскому читателю. Безупречный маркиз Поза, напоминающий Дон-Карлосу об их юношеских мечтах, этот «гражданин другого мира», этот идеал нравственности и жертва дружбы, несомненно сыграл свою роль в развитии замысла Виньи.

Высокая цель оправдывает средства. Эгоистическая и «ребяческая» страсть честолюбия — лишь видимость. Подлинное и единственное — то «самоотвержение любви», которое превыше всяких альтруистических мечтаний. Сен-Мар — это государственный деятель, движимый посторонней целью.

Но посторонняя цель в политической деятельности — вещь опасная. Любовь или эгоизм — в данном случае это роли не играет. Важно лишь то, что государственный муж руководствуется отнюдь не благом народа и не к нему стремится. Независимо от того, благородны или низменны его побуждения, дела его могут быть пагубны для страны. Благоразумный и добродетельный де Ту видит в честолюбии Сен-Мара другую, альтруистическую причину. «Я глубоко размышлял о причинах вашего честолюбия, и мне кажется, что я разгадал ваше сердце. Да, чувство любви к Франции, которым сердце ваше билось в ранней юности, властвует в нем теперь еще полнее; вы хотите приблизиться к королю, чтобы служить вашей родине, чтобы осуществить золотые мечты наших юношеских лет. Конечно, мысль эта велика и достойна вас! Я восхищаюсь вами; я перед вами преклоняюсь!» (С.-М., 206).

Так же как Дон-Карлос, Сен-Мар не чужд любви к родине и готов служить ей словом и делом. Однако он краснеет и отворачивается, словно тайная цель его честолюбия не столь высока. «Кто вам сказал, что я не думал обо всем этом?.. — говорит он. — Но когда вы видите человека, преклонившего колена в церкви, спрашиваете ли вы его, какой святой или какой ангел хранит его и принимает его молитву?.. Когда наши отцы, босые, с колокольчиком в руке, шли ко гробу Христову, спрашивали ли у них, какой тайный обет увлекал их в святую землю? Они сражались, они умирали, — и ни люди, ни, может быть, сам бог не требовали от них большего... И на небе их, конечно, не судили строже оттого, что на земле они подкрепляли твердость своих решений какой-нибудь дозволенной христианину надеждой, какой-нибудь задней и тайной мыслью, более человеческой и более близкой смертному сердцу».

Таким образом, Сен-Мар не освобождает себя от всяких политических задач. Наоборот, он клянется де Ту скорее умереть, чем отказаться от их юношеского замысла.

«Может быть, когда-нибудь вы будете принуждены просить меня остановиться, но будет поздно» (С.-М., 208—209). Честолюбие Сен-Мара преследует две цели, которые — пока, и к счастью для добродетели героя, — вполне согласуются. Ради любви он хочет свергнуть кардинала, но этот переворот полезен и для Франции.

Однако, чтобы свергнуть кардинала, нужно заключить союз с испанцами, начать братоубийственную войну.

«И ради вашего личного счастья вы хотите погубить государство?» — спрашивает его верный наперсник.

«Благо государства согласуется с моим личным. Я осуществляю его, уничтожив тирана короля». И оба мотива сочетаются еще теснее: «Это была мысль Марии, самая любимая ее мысль» (С.-М., 290).

Все же какая-то двойственность остается. Хорошо, что счастье Сен-Мара согласуется с благом государства. Но ведь это случайность, совпадение. И если бы не было этого совпадения, то Сен-Мар подчинился бы более сильному мотиву и пожертвовал бы благом государства ради своих любовных целей. Именно это и произошло.

Сен-Мар доказывает, что его личное счастье согласуется с благом государственным. Очевидный параллелизм с Ришелье, который путем долгих усилий смог, наконец, в собственных своих глазах отождествить себя с государством! Оба эти столь различные честолюбца пришли к тому же роковому отождествлению, к тому же принципу: «Государство — это я».

Любовь, толкнувшая Сен-Мара на его честолюбивый подвиг, заставляет его сделать слишком поспешный шаг. «Ее возлюбленный и муж в ночи, ее слуга при свете дня. Это слишком; я не могу так жить; нужно сделать последний шаг, который должен меня вознести или низвергнуть!»

Действительно, он слишком поторопился. У старика оказалось больше выдержки, чем у юноши. Сен-Мар видит, что сделал ошибку и из-за любви проиграл большую политическую игру. «Благо государства» было принесено в жертву нетерпению любовника.

Не желая рисковать благополучием Марии, Сен-Мар приготовил пути отступления: если этот «последний шаг» окажется неудачным, он подпишет договор с Испанией и, при помощи иностранных войск, начнет губительную войну. Любовь, которая вначале так хорошо согласо-

валась с государственным благом, становится страшным орудием разрушения. И даже Мария, вдохновлявшая его на борьбу с кардиналом, теперь именем родины и чести закликает его расторгнуть договор, который должен обеспечить их обоюдное счастье.

Узнав о том, что Мария будто бы по собственному желанию вступает в брак с польским королем, Сен-Мар отказывается от восстания: благо государства (если оно требовало войны и интервенции) принесено в жертву личным мотивам, и самоубийство из-за любви лишает страну ее спасителя (если только Сен-Мар действительно мог «спасти» Францию от Ришелье).

На фоне больших политических событий эти любовные мотивы кажутся странными. Государственный переворот задуман, чтобы завоевать хрупкое и непостоянное существо. Государственная измена, война, интервенция должны произойти потому, что глаза итальянской красавицы произвели неотразимое впечатление на не очень родовитого французского дворянина. Так вот в чем причины великих событий! Значит, крупными политическими деятелями руководят пустые сентиментальные мотивы! В этом можно было бы увидеть теорию «малых причин» или романтическую интерпретацию истории, если бы Виньи не ставил себе других задач.

Любовь в романе вступает в конфликт с политикой, и честолюбие побеждает любовь. Честолюбие — опасная страсть даже для человека, сильного духом. Игра увлекает, и средство превращается в цель. «Двор развратил меня, — говорит Сен-Мар, — у меня нет больше душевной чистоты, у меня нет больше доброты!»

Как много смысла в этом восклицании! Феодал, развращенный придворными интригами, вассал, превращающийся в царедворца, — это путь аристократии от Фронды к «великому веку». И, с другой стороны, здесь заключен протест «чувства и разума» против придворной и салонной культуры, все то, чем взволнован был восемнадцатый век и что так полно отразилось в веке девятнадцатом. Но основная мысль, получившая здесь свое выражение, заключается в нравственном перерождении героя.

В заключительном разговоре Сен-Мара с отцом Жозефом обнаруживаются эти признаки тайного разложения. Честолюбие, которое было орудием более высокого

чувства, увлекло Сен-Мара и извратило его нравственное существо. Честолюбие не может быть облагорожено своей целью, так как оно само становится целью.

«Ришелье, вы и я родились честолюбцами», — говорит Сен-Мару отец Жозеф. «Несчастный, не смешивайте меня с вами», — отвечает ему пленник. Но Жозеф утверждает, что это чистая истина. Тонко и глубоко он анализирует сердце своей жертвы. Нет, не ради любви Сен-Мар предался честолюбию. Это всё слова. «Может быть, вы сами так думали, но действовали вы ради самого себя; я слышал, как вы разговаривали с этой девушкой: оба вы думали только о себе. Ни один из вас не любил другого: она думала только о своем положении в свете, а вы — о вашем честолюбии. Человек хочет быть любимым только для того, чтобы слышать, что он — совершенство и что его обожают; это все тот же святой эгоизм» (С.-М., 433).

Жозеф — тонкий сердцевед. Он прошел хорошую школу. В анализе сердца человеческого учителем его был Ларошфуко, известную максиму которого он повторяет. «Когда влюбленные остаются вдвоем, — пишет Ларошфуко, — они не скучают потому, что каждый говорит только о самом себе». Жозеф высказывает ту же мысль в более распространенной форме.

Анализируя Сен-Мара, Жозеф мог бы сослаться на другую максиму Ларошфуко: «Ни в какой другой страсти себялюбие не торжествует с такой силой, как в любви».¹

Свой «инфернальный анализ» Жозеф производит методом Ларошфуко. Философия себялюбия может объяснить целиком все помыслы Жозефа. Но тем же ключом

¹ Максима 262. Эме-Мартен, издавший в 1822 г. «Максимы» со своими комментариями (*Réflexions ou sentences et maximes de La Rochefoucauld, avec un examen critique, par L. Aimé-Martin*, 1822), посвятил обсуждению этой максимы целую полемическую страницу. Эме-Мартен рассматривает Ларошфуко, словно это материалист XVIII века, видя в нем не сатирика, а философа. Офман, рецензировавший это издание, защищает Ларошфуко от обвинений в эгоистической морали, доказывая, что он лишь обличал современное ему общество, а не строил теорию нравственности вообще (*Journal des Débats*, 1822. Перепечатано в *Oeuvres de F.-B. Hoffman*, т. VIII, стр. 351 и сл.). Вероятно, Виньи пользовался этим изданием в годы, предшествовавшие работе над романом. М. Ситолё, указавший на то, что Жозеф пользуется методом Ларошфуко (*M. C i t o l e u x. Alfred de Vigny. Persistances classiques et affinités étrangères*, 1924), не обратил внимания на эти максимы.

вскрываются и тайники души Сен-Мара. Юный честолюбец как будто может служить подтверждением теории универсального эгоизма.

Жозеф, очевидно, попал в точку. «Жестокая змея! — восклицает Сен-Мар. — Мало тебе нашей смерти? Зачем тебе нужно отравлять своим ядом жизнь, которую ты у нас отнимаешь?»

Сен-Мар явно соглашается с диагнозом отца Жозефа. Действительно, «в сердцевине всех этих красивых плодов таится червь». Душа Сен-Мара источена честолюбием.

Честолюбие оказалось сильнее любви. Это был самобман, поза перед самим собою, наслаждение собственным благородством и красотой своего самопожертвования. «Инфернальный монах» определил нравственную сущность его трагедии. «Великий боже! — восклицает Сен-Мар. — Если этот человек и его учитель — люди, неужели я тоже человек? Взгляни, взгляни на два эти честолюбия, одно эгоистическое и окровавленное, другое — полное преданности и незапятнанное; их — вдохновленное ненавистью, наше — внушенное любовью. Взгляни, господи, взгляни, суди и помилуй. Помилуй, так как мы были очень виновны, если хоть один день шли одним и тем же путем, который на земле называют одним именем, какова бы ни была цель, к которой он приводит».

Жозеф попал в точку. Только это может объяснить гнев Сен-Мара, который сам боялся открыть в себе то, что с такой точностью определил его собрат по карьере. Честолюбие проникло в самую глубину его души. «Отравленный двором», он давно перестал действовать из одной только любви. И даже самая любовь превратилась в любование собою, в простое себялюбие.

Такова трагическая вина Сен-Мара. Она отсутствовала в драме 1820 года. Центр тяжести драмы лежал в любовной трагедии, осложненной политической интригой. Кульминационным пунктом действия был добровольный выход Сен-Мара из политической игры после измены возлюбленной: «К чему честолюбие? К чему слава? К чьим ногам сложить их? Сделать ли из тебя прелюбодейную жену? Нет, ты умерла, умерла для меня» (С.-М., 534). Здесь благородство героя не затемнено никакой виной, и погибал он сознательно, разбивая дорожку игрушку славы и власти, нужную ему только для того,

чтобы положить ее к ногам женщины. Проблема вины возникла позднее и в 1825 году стала центром произведения.

Смысл этой внутренней трагедии Сен-Мара заключается в том, что в его сознание проникает мораль эвдемонизма и подменяет собою мораль категорического императива.

Философия эвдемонизма оценивает поступок в зависимости от его практического результата. Моральны те поступки, которые приносят пользу. Но как определить этот коэффициент полезного действия? Очевидно, в каждом данном случае моральность поступка оказывалась дискуссионной и требовала специального анализа. Личность, освобожденная от внешних нравственных догм, в выборе поведения была предоставлена самой себе.

Эвдемоническая мораль в XVIII веке имела огромное прогрессивное значение: вместо христианского аскетизма, вместо подчинения всякого рода авторитетам и традициям, она рекомендовала рациональные идеалы общественного блага, покоящегося на благо каждой отдельной личности. Частный интерес в философии просветителей постоянно регулировался интересом общим. Однако в общественной практике послереволюционного периода частный интерес отрывался от общего, и грубейший эгоизм стал прикрываться рассуждениями об общественной пользе. Открылось широкое поприще для всяческих нравственных софизмов: при известном усилии черное могло стать белым, а злые — более добродетельными, чем сама добродетель. Таким резонером и софистом оказывается Жозеф. Он утверждает, что деятельность Ришелье и его собственная для Франции полезнее, чем все, что собирался сделать Сен-Мар с его высокими мечтаниями. И рассуждения Жозефа похожи на правду: «Вы и господин де Ту, кичась тем, что вы называете добродетелью, едва не принесли смерть, может быть, ста тысячам людей, сразу и явно, без всякого смысла, между тем как Ришелье и я погубили гораздо меньшее количество людей, по одному и втайне, для того, чтобы создать мощную власть» (С.-М., 432—433).

Жозеф последователен. Он предлагает Сен-Мару убить Ришелье. «Я отказался, — говорит ему Сен-Мар, — когда был всемогущим и когда мне предлагали убить тебя». И Жозеф отвечает: «Вы были неправы, теперь вы были бы

господином положения... Если хочешь остаться чистым, не лезь в политику» (С.-М., 433—434).

Действительно, Сен-Мар как будто неправ: если политика Ришелье гибельна для государства, то его следует устранить любым путем. Но в борьбе с кардиналом он не хочет пользоваться его методами и отказывается от услуг Жака Лобардемона, который предлагает ему зарезать Ришелье и Жозефа. «Если вы откажетесь от этого предложения, вы совершите ошибку, — говорит Сен-Мару Фонтрайль. — Так поступают все. Начало положил Витри, зарезав Кончини, и его сделали маршалом. Мы видим, что люди, собственной рукою убивавшие своих врагов на улицах Парижа, пользуются великим почетом, а вы не хотите избавиться от какого-то прохвоста. У Ришелье есть свои наемные убийцы, у вас они также должны быть; ваши колебания мне непонятны» (С.-М., 321).

Решившись на государственное преступление, Сен-Мар остановился перед простым политическим убийством. Он не пошел «до конца». И конечно, Жозеф более последователен: к чему вся эта добродетель, если результаты наших поступков неизвестны? Благородные побуждения вызывают гибель множества ни в чем неповинных людей, а эгоистические расчеты могут принести счастье большинству. Но следуя по этому пути, Жозеф оказывается злодеем, а мораль эвдемонизма превращается в чистый эгоизм.

По мысли Виньи, Сен-Мар виновен не в том, что он не пошел «до конца» по пути эвдемонических расчетов, а в том, что он вступил на этот путь. Отказавшись от убийств, он был прав с точки зрения другой морали, для которой практический результат поступка не имеет никакого значения.

Мораль долга, по мысли Виньи, прямо противоположна эвдемонизму. Нравственны не те поступки, которые влекут за собою пользу личную или общую, но те, которые подсказаны неподкупным голосом нравственного чувства. Эти внутренние веления выше доводов рассудка. Законы нравственности обсуждению не подлежат, и обсуждать их с точки зрения пользы — значит выйти за пределы нравственности.

Практический разум Канта не интересуется эмпирическими результатами поступка. Он выше эмпирии.

Ни эгоистические соображения, ни страсть, как бы ни была она «благородна», ни задачи общего блага не имеют никакого отношения к требованиям высшей морали. Всякое вторжение эвдемонических соображений в область нравственного, малейшее смешение этих двух принципов грозит нравственной гибелью, полным разрушением нравственного чувства. Ни благо личное, ни благо человечества, по мнению Виньи, не могут определить задачи нравственности.

Под влиянием честолюбия, современной ему политической практики, развращающей атмосферы двора Сен-Мара соскользнул на позиции гетерономной морали, он стал руководствоваться не велениями нравственности, а посторонними соображениями. Во имя любви, а не из нравственного побуждения он идет на поступки, не оправдываемые обязательными для нравственного сознания нормами.

Идеалистическую и формальную кантовскую мораль в начале 20-х годов энергично пропагандировал Виктор Кузен. Чтобы улучшить судьбу человеческого рода, писал он, чтобы усовершенствовать общество и законы, цивилизовать земной шар — нет надобности в добродетели. «В чувственном мире не важны причины, вызвавшие то или иное событие... Сделайте мой эгоизм более просвещенным или увеличьте силу моей природной симпатии, — и я сделаю столько же или еще больше добра людям, чем с одним лишь чувством долга».¹

Рассуждения Кузена как будто изгоняют эвдемонизм за пределы нравственности. В своих лекциях 1816—1817 годов, утверждая мораль долга, он критиковал мораль эвдемонизма: «Определяя добро и зло по результатам поступка, мы встречаемся с затруднением, разрешить которое весьма трудно. Чтобы исполнить свой долг, нужно знать, в чем он заключается; прежде чем решиться совершить какой-нибудь поступок, мы должны знать, хорош или плох этот поступок с нравственной точки

зрения. Но, с другой стороны, если поступок хорош или плох лишь по своим результатам, мы можем определить нравственную ценность его только а posteriori, так как следствия поступка бывают ясны лишь после того, как он уже совершен. Но тогда человек попадает в трудное положение: он необходимо должен знать, хорош или дурен тот или иной поступок, прежде чем он его совершит, но он не может этого знать, пока он не совершит этого поступка. Чтобы выйти из этого противоречия и вывести человека из этого лабиринта расчетов и неуверенности, добро и зло должны быть определены а priori».¹

Этими словами можно было бы характеризовать и колебания Сен-Мара и тот нравственный скептицизм, который формулирует Жозеф. Ведь следствия поступков неизвестны, значит нет поступков нравственных и безнравственных, значит нет и самой нравственности, а есть лишь собственная выгода и собственный эгоизм.

С точки зрения Виньи, поступки Сен-Мара, преследуя какие угодно цели, кроме идеи долга, оказываются «не нравственными», если они не противоречат долгу, и безнравственными, когда они вступают в конфликт с ним. Именно к безнравственному приводит Сен-Мара любовь, побуждающая его к честолюбию, и борьба с кардиналом, побуждающая его к государственной измене.

До сих пор Виньи шел по одной дороге с Кузеном. Но дальше их пути расходятся.

Уже в курсе 1818 года Кузен, знакомя своих слушателей с моралью Канта, не соглашался с немецким философом в одном, самом главном пункте; Кузен утверждал, что понятие долга определяется понятием добра, а не наоборот: «Если добро не есть основание для долга, то долг остается необоснованным».² Во вступительной лекции к курсу 1819 года он считает основанием морали сознание свободы («Свободное существо, оставайся свободным!»): нужно сохранять свою собственную свободу и уважать чужую. Этот либеральный лозунг имел огром-

¹ V. Cousin. *Fragments philosophiques*, т. I, 1840, стр. 274. О полемике вокруг этой нравственной проблемы во Франции в начале XIX в. см. M. Vallois. *La formation de l'influence kantienne en France*, 1924, стр. 37—41; B. Munteano. *Épisodes kantien en Suisse et en France sous le Directoire*. — *Revue de littérature comparée*, 1935.

¹ V. Cousin. *Cours de 1816—1817*, лекция XXIII, в кн.: *Kant. Cours de l'histoire de la philosophie moderne*, 1846, т. I, стр. 337—338.

² V. Cousin. *Cours de l'histoire de la philosophie moderne*, 1846, т. II, стр. 299.

ный общественный смысл в эпоху разгула реакции. Но уже в конце того же года, начиная новый курс, Кузен считает эту фихтеанскую точку зрения, эту «негативную» мораль недостаточной: мало воздерживаться, нужно действовать, подчиняясь «инстинкту разума». В ненапечатанной лекции («О духе и букве») Кузен идет еще дальше. Он предоставляет судить о нравственности поступка разуму, отвергая всякую «букву» нравственности, всякие правила вообще. Если отец дает сыну приказание, справедливое само по себе, сын должен подчиниться, даже в ущерб собственному благу. Но если это приказание несправедливо, то сын не может ему подчиниться. Следовательно, правило «повинуйся родителям» условно. В каждом отдельном случае разум должен устанавливать справедливость поступка.¹

Так в рассуждения Кузена вступает чуждая кантовской философии идея добра, которая здесь носит имя «справедливости».

В «Философских фрагментах» эта точка зрения принимает новые аспекты. Единственным критерием моральности поступка Кузен считает намерение. Первое положение его учения о нравственности гласит: «Следствия поступка, каковы бы они ни были, не делают его ни хорошим, ни плохим с моральной точки зрения; это целиком определяется намерением. Строго говоря, нет моральных поступков, есть лишь моральные намерения».² Но эти добрые намерения вновь возвращают Кузена к эвдемонизму, против которого он так энергично протестовал.

Общественная борьба требовала установить объективное содержание нравственного долга, — и у Кузена появляется понятие справедливости, ради которой должно преступить формальный и традиционный долг. Затем, когда развернулась вызванная книгами Минье и Тьера дискуссия о французской революции и о тактике якобинцев, когда необходимо было признать благие результаты якобинской диктатуры и отвергнуть ее методы, Кузен стал говорить о «намерениях», противопоставляя их «результатам»: хороший результат может сочетаться с

дурным намерением. Это противопоставление сыграло большую роль в той философии «великого человека», которую Кузен будет развивать в своем курсе 1828 года.

Виньи, очевидно, полагал, что мораль Кузена ближе к эвдемонизму XVIII века, чем к морали категорического императива. Весь его роман является опровержением того философского компромисса, на который пошел Кузен. Для Виньи добрые намерения не имеют никакого нравственного значения. Ведь у Сен-Мара намерения отличные: он искренне хочет осчастливить свою Марию и спасти Францию от тирана. Но именно эти намерения и составляют вину Сен-Мара, так как они сделали его честолюбцем, софистом и изменником, привели к роковым заблуждениям, в моральный тупик, из которого единственным выходом оказалась добровольная смерть. С точки зрения Виньи, от Канта через Кузена ведет прямой путь к Гельвецию, и от де Ту через Сен-Мара — к Ришелье и Жозефу. Здесь и заключается причина нравственно-психологического сходства между Сен-Маром и Жозефом. Жозеф оказывается словно логическим выводом из совершенной Сен-Маром ошибки, как бы его двойником, воплотившим в своем отвратительном образе всю темную и тайную сторону его души.

«Всякая вина получает свое возмездие здесь, на земле», — поет безумный арфист в романе Гете.¹ Такую судьбу определил своему герою Виньи. Сен-Мар получает возмездие за свою вину, — иначе его гибель послужила бы подтверждением теорий де Местра и опровергла бы всякий нравственный смысл жизни. Он подчинился страстям, запутался в софизмах и утратил нравственную свободу, которая могла бы дать ему господство над людьми и обстоятельствами. Ришелье понял силу своего противника, он заметил его внутреннюю свободу, безразличие к тому, что прельщает массу, и это безразличие испугало его. В набросках к драме 1820 года Ришелье высказывает именно это (С.-М., 534). Отдавшись страстям, Сен-Мар попал под власть необходимости. Этим и объясняется кощунственное торжество «рока».

¹ В феврале 1832 г. Виньи записывает ту же мысль: возмездие за зло заключено в самом зле. «К чему наказания после смерти? Все они даны в жизни, в скорби сотворенного зла». В этом заключались мои страдания и моя кара» (JP, 166).

¹ Цит. у Paul Janet. Victor Cousin et son oeuvre, 1885, стр. 143—144.

² V. Cousin. Fragments philosophiques, т. I, стр. 274—275.

Идея справедливого возмездия проходит сквозь весь роман и объясняет судьбу всех, даже второстепенных и эпизодических персонажей. Жанна де Бельфьель несет кару за свои наговоры и клевету. Судьи Юрбена Грандье погибают все до единого, и точно в тот срок, который назначила их жертва. Лобардемон погибает так же, как его сын, которого он столкнул в пропасть. Жозеф наказан тем, что не получает награды за свои бесконечные хлопоты и преступления. Даже Ришелье не может насладиться властью и страдает угрызениями совести и неудовлетворенностью. Как ни ужасна смерть Юрбена Грандье, даже это — не бессмысленное уничтожение, а кара. Грандье виновен, хотя и не в том, в чем его обвиняют, — так же, как Сен-Мара казнят не за действительную его вину. «Я много грешил против самого себя, — говорит Грандье, — но никогда не грешил против господ бога» (С.-М., 78). В чем была его действительная вина — спрашивает Сен-Мар аббата Килье. Вина невинного — скорее повод для наказания, чем настоящая виновность, скорее отсутствие совершенства, нежели преступление: «Он, конечно, очень виновен, и любовь, которая продиктовала ему <трактат против целибата>, как бы ни была она чиста, — великий проступок для человека, который посвятил себя богу... Всем было ясно, что этих действительных проступков было недостаточно для того, чтобы осудить его на смерть» (С.-М., 54).

Мария Мантуанская, другой симпатичный и страдающий персонаж, тоже «виновна». «Основная вина ее... заключалась в порыве самолюбия и в минутном забвении» (С.-М., 469). У нее «чувствительный, но непостоянный характер», и ложь Марии Австрийской, вызвавшая катастрофу, заключала в себе зерно истины: «Я испытала ее душу; она еще очень молода, и я имею основание думать, что она примет корону с меньшим трудом и скорбью, чем, может быть, вы предполагаете» (С.-М., 398).

Oh! vendetta di Dio, quanto tu dèi
Esser temuta da ciascun che legge
Cio che fu manifesto agli occhi miei!¹

¹ О божья мечь, как тяжко уstraшен
Быть должен тот, кто прочтает ныне,
На что мой взгляд был въяве устремлен!
Данте, Божественная Комедия, ч. I, XIV, 16—18.

Эта терцина стоит эпиграфом к главе, рассказывающей о мученичестве Грандье. Возмездие божие постигает не за то, за что карают люди. Следовательно, есть два ряда причин, определяющих человеческую судьбу, и два правосудия, карающие за разные вины. Суд людской может быть несправедлив, он может осудить по ложным обвинениям и руководствоваться видимостью. Но в судьбе человека всегда обнаруживается нравственная справедливость, карающая за подлинную, скрытую или непонятую людьми, вину. История, то есть судьба, не ошибается, — эту мысль в борьбе с идеологами реакции утверждали, вслед за Гегелем, доктринеры и эклектики.¹

Сен-Мар, поддавшись страстям и совершив преступление, попадает во власть «необходимости». Его захлестывает враждебная судьба, и торжествует сила, которую люди, видящие одну лишь внешнюю причинность, называют слепым роком или игрою случая. Сен-Мар был наказан не за то, что вступил в борьбу с кардиналом, — за это он был только казнен, — а за свою нравственную вину. В этом и обнаружилось «тайное возмездие». Человеческое правосудие исполняет бессознательно и слепо, но неуклонно приговор высшей нравственности, которая оказывается историческим законом.

Казнь Сен-Мара для пессимистически настроенного ума могла бы послужить аргументом в пользу фатализма. Молодой и благородный герой, пытавшийся спасти Францию и законность от злого гения французской истории, падает жертвой предательства и погибает на эшафоте. Исторический факт этот лишен какого-либо нравственного содержания, и можно думать, что история вообще определена интригами проходивцев, кознями злодеев и случайностями, такими же бессмысленными, как и все остальное. Виньи стоит на прямо противоположной точке зрения, он оправдывает историю, он находит нравственное поучение во всяком, даже в самом, казалось бы, жестоком и нелепом событии. Оправдывая казнь Сен-Мара, он оправдывает историю так же, как это делала романтическая историография. «Все действительное разумно», потому что нравственно необходимо, — и в бедствиях, постигающих челове-

¹ Cp. V Cousin Introduction à l'histoire de la philosophie, лекция X, 1828, стр. 24—25.

чество, виновен не прародитель Адам, вкусивший от запретного плода, но каждый, кто спотыкается на трудной стезе, кто преступает закон нравственности. Это скорее преодоление пессимизма, это вера в человека и в историю, — взгляд, выработавшийся, несомненно, под влиянием либеральной идеологии 20-х годов.

Но Сен-Мар заканчивает свое земное поприще не жалкой жертвой и не отчаявшимся преступником. Он принимает смерть по собственному свободному выбору. Иначе нельзя было бы оправдать ни его самого, ни сломившую его судьбу.

«Какой демон научил тебя этому страшному анализу сердца?» — восклицает Сен-Мар, обращаясь к Жозефу. «Ненависть ко всем, кто лучше меня», — отвечает монах, признавая тем самым, что его жертва живет в сфере высших идей. Но если ненависть позволила ему обнаружить червя, гнездящегося в сердцевине красивого плода, то она бессильна объяснить многое другое, что составляет нравственную сущность Сен-Мара. Поставив верный диагноз, Жозеф не может предсказать дальнейшее поведение Сен-Мара. Есть вещи, которые для Жозефа непостижимы, — это те «ложные идеи», которые, по его мнению, помешали Сен-Мару совершить большие дела. Сен-Мар верит в добродетель, между тем как в политике существует только выгода. И несмотря на то, что он «развращен двором» и запятнан честолюбием, он сохраняет нравственное чувство, которое и руководит его поведением. Последний акт его политической жизни носит нравственный характер. Он подошел к цели — и отказывается от плодов многолетнего труда. Располагая целой армией и имея шансы выиграть, он выходит из игры. Он не хочет продолжать. «Я сдаюсь, так как хочу умереть», — говорит он, — но я не побежден» (С.-М., 425). И с той же решимостью он отказывается от побега, который подготовили ему оставшиеся на свободе друзья. Какие причины побудили его к этому?

В набросках к драме 1820 года Сен-Мар, узнав об отказе Марии (в драме она называлась Жюли), умирает потому, что не может быть счастлив. В романе мотивировка иная. Сен-Мар верен своему слову и не хочет быть помехой счастью легкомысленной девушки. Он должен умереть, чтобы она стала королевой. Но это лишь внешний повод. Смысл этого самоубийства не в любви и не

в простом самопожертвовании. Если действительно любовь его извращена честолюбием, а страсть утратила былую силу, то уж нельзя говорить о «сильной как смерть» любви. Но тем большим подвигом является его последний поступок. Голос нравственного сознания сильнее инстинкта самосохранения: категорическому императиву принадлежит абсолютное господство.

Сен-Мар принимает свое последнее решение не в порыве страсти и не под гнетом отчаяния. Это нравственный долг, перед которым личные, практические соображения — ничто. Сколько бы ни уговаривали его друзья, как бы ни манила его деятельность, — ни сентиментальные, ни политические побуждения не отвратят его от непреодолимого требования чести. Доводы рассудка, соблазны, калькуляция выгоды, соображения государственной пользы не поколеблют его. Он освободился от всего земного, от вожделений и терзаний честолюбия, от страстей и дурных мечтаний. Настоящее возрождение начинается в тюрьме, в ожидании смерти. «Уединение в тюрьме, благочестивые беседы его друга, а главное — близость смерти, придающей, подобно свету неведомого светила, новый оттенок всем предметам, к которым привыкли наши взгляды; размышления о вечности и (сказать ли?) большие усилия, необходимые для того, чтобы превратить эти мучительные сожаления в бессмертные надежды и направить к богу всю силу любви, которая на земле так далеко увела его с верного пути, — все это произвело в нем необыкновенный переворот; и, подобная колосьям, которые созревают внезапно, едва лишь согреет их солнечный луч, его душа, озаренная таинственной близостью смерти, многое познала глубже и полней» (С.-М., 434). Путь компромисса кончился. Физическая гибель оказалась нравственным спасением.

Так восстанавливается нравственное начало, уходят смущавшие заблуждения, и герой вновь торжествует духовную победу над роком, утверждая свободу и величие человеческого духа. Просветленный и оправданный, познавший свою вину и принявший кару, как неизбежность и очищение, шествует он к смерти не как жертва, но как победитель.

Так разрешается задача трагедии, которая, по словам Шиллера, доставляет наслаждение, показывая торжество нравственного начала над чувственным.

Голос долга, звучащий в глубине сознания как непреложное повеление, свободен от эвдемонических мотивов, но тем не менее его требования соответствуют благо человечества. Всякое отклонение от этой «незаинтересованной» морали, по мнению Виньи, вызывает общественное бедствие. Сойдя с пути категорического императива, Сен-Мар естественно и неизбежно пришел и к эвдемоническому «софизму» и к величайшему преступлению — к государственной измене, которая должна повлечь за собой губительную междоусобную войну и иностранное нашествие.

Государственная измена была преступлением аристократическим — только крупные феодалы могли заключать договоры с иностранными королями как равный с равным, и только они могли извлекать из этого выгоду. В эпоху феодализма не существовало понятия нации. Вот почему, например, Гизо утверждал, что французский патриотизм начинается только в XV веке.¹ Феодал был связан с государством в лице короля тонкой нитью вассальной зависимости, которая легко обрывалась по любой причине. Связь между отдельными областями государства была слаба и условна; центробежная сила была столь же значительна, как и центростремительная: ни язык, ни традиции, ни нравы не связывали бургундца с дофинцем или гасконца с бретонцем. Выход из государственного объединения был делом личных отношений между вассалом и сюзереном. Восстание феодала часто сопровождалось союзом с соседним государством и, следовательно, являлось государственной изменой. Вот почему государственная измена в аристократических кругах не считалась позорящим преступлением. Она не лишала титула, и за нее карали не повешением, а, согласно дворянской привилегии, отсечением головы. Смерть на плахе была чуть ли не столь же почетным наказанием, как остракизм в древней Греции. Так представляли себе эти вопросы историки 20-х годов.

Виньи отлично понимал это. В дневнике, под датой 1843 года, он записал:

«О родине. Родины почти не существовало до Людовика XIII. Крупная аристократия, вступавшая в браки

с иностранками и имевшая большие наследственные владения в Испании, в Германии, в Англии, так же как во Франции, была по своим симпатиям столько же испанской, сколько французской, и охотно предавала интересы одной страны ради другой. Развитие могущества среднего класса и единство, которое дала народу монархия, возвратили народам гражданские чувства».¹

Запись была, по-видимому, вызвана недавними историческими чтениями. Однако самый факт был несомненно известен Виньи еще в первой половине 20-х годов, когда он по подлинным документам и мемуарной литературе изучал интересовавшую его эпоху. История Фронды была в этом смысле весьма показательна, а Тьерри восстания феодалов против короля объяснял национальными интересами народов, насильственно присоединенных к французской короне. Все это имело для Виньи исключительное значение: в свете этих фактов договор с Испанией, оставаясь преступлением, не делал Сен-Мара одиозным. Он удовлетворял всем условиям «трагической вины», возлагая на героя ответственность за собственную гибель, но не делая эту гибель ни нравственно необходимой, ни желательной.

К тому же государственная измена давно вошла в традицию эпопеи и стала неотъемлемой частью эпического сюжета. От Ахилла до Эвдора тянется длинный ряд «изменников», из благородного негодования, из любви или ненависти, вольно или невольно переходивших на сторону врага. Многие из исторических изменников стали героями легенды и эпоса — доказательство того, что не только в литературе, но и в фольклоре западных народов не ослабевал интерес к этой теме. Из эпопеи она перешла в исторический роман и была осмыслена по-новому у Вальтер Скотта.

В 20-е годы проблема измены родине неожиданно приобрела во Франции острый политический интерес.

Период, протекший с 1789 года, был богат событиями, из которых к 1825 году ни одно не отошло в прошлое. То, что, казалось, было уже взвешено и решено, после Реставрации вновь возродилось и оказалось политически действенным. Крайняя правая, придя

¹ «Histoire de la civilisation en Europe», изд. 7, стр. 303.

¹ «Journal d'un poète», éd. Nelson, стр. 349—350.

к власти, оживила то, что она всеми силами стремилась убить.

Для реставрированных Бурбонов самым страшным упреком был упрек в том, что они вернулись на родину «в обозе иностранных войск». Они сражались на стороне врагов и ожидали разгрома Франции, чтобы вернуть себе трон. Они покорно сносили всякое унижение со стороны завоевателей, так как завоевание было необходимо для реставрации. В частных разговорах, в газетных статьях и в дебатах палаты депутатов постоянно фигурировал этот «обоз иностранцев», и с идеей законных королей прочно связывалась идея государственной измены.

Для либералов положение вещей было ясно, им не нужно было ничего оправдывать и примирять, и проблема измены не являлась для них камнем преткновения. Они осуждали короля и эмигрантов, как изменников, и только.

Иначе обстояло дело с роялистами. Им нужно было найти аргументы, при помощи которых можно было бы оправдать борьбу с родиной в лагере врагов, оправдать верность вассалов изгнанному сюзерену или, наоборот, предательство по отношению к «узурпатору».

Сомнительных фактов было множество, и каждый из них был крупным событием в жизни общества и государства. Стихийно и неразумно началась эмиграция. Вторая, зарубежная Франция сражалась с Францией революционной. Король обвинен в измене. В Вандее и Бретани начинается восстание. «Законный» король Людовик XVIII и наследник престола граф д'Артуа всеми способами поддерживают борьбу, которую ведет Европа с Францией. Кто прав? Изменники или «бунтовщики»? Кто изменил? Нация — королю, или король — нации?

Бурбоны, сидящие в Лондоне и, чтобы не потерять крова, позволяющие от своего имени инспирировать восстание, заранее обреченное на неудачу, ни разу не ступили ногой на землю, политую кровью их приверженцев. Во время мятежа на Кибероне даже Шаррет заговорил о предательстве Бурбонов. Луи де Бароден, брат матери Виньи, высадившийся на Кибероне вместе с войсками эмигрантов, погиб, раскаиваясь в том, что поднял оружие

против родины.¹ Сколько политических грехопадений в Вандее и Бретани! Сколько благородных мотивов, чтобы оправдать подлость! Сколько измен на поле сражения! Дюмуре и Моро; Бонапарт, которого прочат в Монки и который ликвидирует республику, давно уже ликвидировавшую самое себя. Сколько головоломных проблем, психологически понятных, но нравственно неразрешимых, если принципом нравственной оценки считать «благо» или «благое намерение»!

Утверждается Империя — и рождаются новые вопросы. Многие эмигранты возвращаются, другие остаются в изгнании. Возвратившиеся сохраняют нейтралитет либо поступают на службу. Кому они служат? Родине или узурпатору?

Наступает 1814 год — и начинается волна измен, и вновь все те же вопросы, имеющие вполне практическое значение. Мармон разыгрывает роль спасителя отечества и предаёт императора. Мюрат и Бернадот сохраняют короны, отрекшись от Наполеона, эти короны им подарившего. Маршалы продают себя как могут. Кабинеты обманывают народы. «Сто дней» вызывают новую серию подозрительных подвигов, среди которых измена Бурмона произвела наибольшее впечатление. Ней, настаивавший в 1814 году на отречении, сопровождает императора в Париж, а на суде говорит о своей верности Бурбонам. Мюрат, словно вспомнив старое, выступает с войском против Австрии. Бертье выбрасывается из окна. Потом начинаются суды и казни, и для тонкого нравственного сознания разрешить некоторые вопросы кажется иногда невозможным. Тем более, что на горизонте маячат своеобразные фигуры великих политических деятелей, которых все — и роялисты и якобинцы — охотно называли бы мощенниками. Фуше, развенчанный и изгнанный, после того как в обоих правительствах руководил министерством, Талейран, «изрыгавший в лицо человечеству столько присяг, сколько от него требовали» (Бальзак) и спасавший Францию в дипломатических боях, — оба представляют собою живые проблемы, которые решать «сплеча»

¹ См. P. Flottes. La pensée politique et sociale d'Alfred de Vigny; F. Baldensperger. Deux familles sous la tourmente, в кн.: «Alfred de Vigny. Nouvelle contribution à sa biographie intellectuelle», 1932.

могли только люди не задумывающиеся и лишь в пылу борьбы.

В таком контексте особенно многозначительно должны были звучать слова солдата в поэме Виньи:

Nul ne sait s'il succombe ou fidèle ou parjure,
Et si le dévouement ne fut pas une injure.¹

В 1823 году четыре корпуса французских войск стояли у Пиренеев. Тронная речь сулила войну. Неясные слова, сказанные Виллелем, позволяли предполагать, что войны требует Веронский конгресс. Говорили о сосредоточении русских сил на границах Пруссии и Австрии. Общественное мнение волновалось, так как не оправдывало цели войны, не доверяло Европе и ежеминутно ожидало нападения сзади, со стороны «коалиции». Беранже пишет явно «мятежную» песенку, в которой в откровенной форме советует французским солдатам повернуть фронт и с трехцветным знаменем двинуться на Париж. В войсках образуется тайное общество, среди своих членов насчитывавшее и крупнейших представителей командования и низшее офицерство. Французские карбонарии ради более тесного контакта с армией и для того, чтобы поддержать готовое вспыхнуть восстание, горными тропинками перебираются через Пиренеи, совершенно так же, как Фонтариль с Лобардемоном. В числе этих перебежчиков был и Арман Каррель, преданный за это суду и едва спасшийся от смертной казни. Война, «которая не могла принести славы», оказалась не только излишней, но и преступной. Она уничтожала в Испании ту свободу, за которую так долго сражалась Франция, и вводила по ту сторону Пиренеев абсолютизм, которому французская армия сочувствовать не могла.

Заговорщики никаких договоров с кортесами не заключали, но все же здесь были элементы государственной измены, мотивами которой были высокие патриотические идеи. Многие либералы были пораженцами, и эти настроения проявлялись не только в частных разговорах, но и в выступлениях в палате депутатов.

¹ «Никто, умирая, не знает, сохраняет ли он верность или оканчивается клятвопреступником и не является ли его преданность оскорблением» («Le Trappiste»).

Трех королей, занимавших французский престол за последние полвека, большинство французов считало изменниками. Людовик XVI был за измену казнен. Людовик XVIII и Карл X были изменниками и революционной Франции и Вандее. Эти измены они усугубили неблагодарностью к тем, кто делил с ними горький хлеб изгнания (так думали ультрароялисты), и недобросовестностью по отношению к Хартии (так думали либералы). Политика Людовика XVIII, поставившая целью примирить партии и объединить их вокруг трона, потерпела крушение после убийства герцога Беррийского. Для ультрароялистов недостаточной, почти «изменнической», казалась даже весьма крайняя политика Карла X, готового отдать на растерзание оппозиции своих верных министров, чтобы отвести от себя ответственность за одобренные им акты. Судьба Страффорда представлялась типичной судьбой преданного слуги и у роялиста могла бы вызвать слезы, которые в романе Виньи проливает Ришелье.

Короли изменили правому делу — в таком свете представлялась политика Бурбонов старым «шуанам» и людям, ничему не научившимся и ничего не забывшим. Племя предателей — эта семья Бурбонов, занимающая три европейских престола. И отвратительные образы неаполитанского и испанского королей бросали свою тень на столь же плачевный образ французского короля. Вот почему такой широкий смысл имел эпизод, рассказанный Виньи в поэме «Траппист» (октябрь 1822): король, предавший своих защитников, все же остается королем, и войны «Армии веры» должны умирать за него, — «даже если бы корона, одним только нам обязанная своим спасением, раздавила тех, кто ее поднял».¹

Случай в Мадриде был лишь предлогом и символом: он отлично характеризовал и французские отношения.

¹ Речь идет о событиях перед королевским дворцом в Мадриде 6—8 июля 1822 года, о которых толковала вся французская пресса. Гвардейцы, которых агенты короля убедили в том, что кортесы арестовали Фердинанда VII, с боем заняли площадь перед дворцом, ожидая приказа короля для того, чтобы его освободить. Но Фердинанд VII приказа не отдал и к гвардейцам не вышел; почти все они были перебиты перед его окнами. Король, подстрекавший гвардейцев к мятежу, отрекся от них.

В поэме выразилось не только изумление старых роялистов, но и простое человеческое негодование, вызванное несравненной низостью Бурбонов. Тема «короля-предателя» возникает и в «Сен-Маре».

Сен-Мар составляет заговор против кардинала для того, чтобы спасти монархию. Людовик XIII, выслушивая все планы своего фаворита и явно сочувствуя им, в решительный момент предает людей, которые ради него рискуют своей жизнью. «Они жалуются, когда подданным им изменяет, — вот о чем я думаю... Пусть же погибнет государство, пусть погибнет двадцать королевств, если это нужно! Должны произойти необычайные несчастья, когда король изменяет подданному!» — говорит Сен-Мар (С.-М., 323).

Людовик XIII, посылая на казнь преданного ему Сен-Мара, поступает так же, как Карл I, выдавший парламенту Страффорда. Об этом эпизоде английской истории дважды упоминается в романе. Это было началом конца английской монархии. То же произойдет с Сен-Маром. И это тоже будет началом конца.

В поступке Людовика XIII получил выражение характер его преемников: в романе можно было найти пример предательства, типичного для «породы Бурбонов». Вот почему в реакционных кругах образ Людовика XIII рассматривали как прямой упрек по адресу царствующего дома, а роман считали чуть ли не революционным.¹

Сен-Мар окончательно решается на измену, когда убеждается в измене короля. Но королева выходит из заговора. «Я испанка, — говорит Анна Австрийская, — но я внучка Карла V и знаю, что родина королевы там, где ее трон» (С.-М., 281). И эта ситуация должна была напомнить французам недавние события и поведение другой королевы, тоже австрийской принцессы, казненной за измену, но, по утверждениям реакционной прессы, оставшейся верной той стране, где находился ее трон.

¹ «Людовик XIII, — записывает Виньи, — был изображен так, что мне часто говорили: вы, либерал...» (запись от 28—29 июля 1830 г., JP, 101). «Марлон Делорм» Виктора Гюго не была разрешена к постановке за оскорбительное для династии изображение Людовика XIII, хотя оно было гораздо менее оскорбительным, чем изображение короля в «Сен-Маре».

Пытаясь спасти свою страну, Сен-Мар едва не погубил ее. Зло может принести только зло. Измена — всегда отцеубийство. «Не убивайте свою родину!» — умоляет его де Ту (С.-М., 291). «Если бы г-н де Сен-Мар, — комментирует Виньи свой роман, — был не столь пылок, не столь высокомерен и более ловок, он не совершил бы ошибки, вступив в переговоры с иностранным государством. Он мог победить кардинала более простыми средствами, не начертав на своем челе слова: «Союзник иностранного государства», которые всегда вызывают ненависть и монархических и республиканских народов — и народа коннетабля Бурбона и народа Кориолана» (С.-М., 501).

Поступок Сен-Мара объяснен психологически и исторически — любовью, ненавистью, благими намерениями. И тем не менее он все же остается изменником. Никакие объяснения не уничтожат пятна на его совести. Этот образ живет одновременно в двух планах: как конкретный исторический деятель, подвергающийся влиянию различных страстей и обстоятельств, и как носитель нравственной идеи, не зависящей от каких бы то ни было обстоятельств и страстей.

5

Герои «Сен-Мара» составляют как бы лестницу, идущую от полного аморализма к высшим формам нравственного сознания. Виньи распределил их по ступеням этой лестницы, чтобы выразить в них законченные нравственные типы и указать опасности, угрожающие каждому человеку на трудном житейском пути. Де Ту — единственный персонаж, не запятнанный никакой корыстью, это чистейшее выражение того нравственного принципа, к которому приближается Сен-Мар, — «религии чести». В примечании Виньи особо остановился на образе де Ту, который неизбежно должен был стать жертвой кардинала и вместе с тем жертвой Сен-Мара. Он является полярной противоположностью Жозефу, к нравственному принципу которого тяготеет Ришелье.

И все же, несмотря на эти градации добра и зла, герои Виньи делятся на две категории — на «благородных»

и «неблагородных». Виньи ясно выразил это в своем дневнике: «*Благородный и неблагородный* — вот два слова, при помощи которых, по-моему, лучше всего можно различить две породы живущих на земле людей. Поистине это две породы, которые не могут ни в чем договориться и не в состоянии были бы жить вместе» (JP, 230). Жак Лобардемон по своей нравственной природе ближе к контрабандист, мстящий человечеству за низость своего отца, ненавидящий одинаково испанцев и французов, предлагающий Сен-Мару зарезать неугодных ему людей, оказывается «благородным». Он способен на самопожертвование из благодарности, и даже злодеяния его, как следует из многозначительного умолчания автора, вызваны нравственными побуждениями. Это тип «благородного разбойника», своеобразная разновидность образа, постоянно встречающегося в литературе эпохи.

По принадлежности к политической партии можно судить о нравственной категории того или иного лица. Даже Людовик XIII, несмотря на свое безумие, не является исключением из правила: это предатель по натуре, и в этом объяснение его приверженности кардиналу.

Из всех злодеев романа наименее интересен Лобардемон-отец. Этот судья, лишенный каких-либо признаков совести, готов на любые преступления ради награды. Совершив все мыслимые злодеяния, он получает возмездие от той руки, коим орудием которой он являлся. В этом и заключается единственное возможное поучение: служащий злу от зла и погибнет. Цикл преступлений замкнут, исполнилась судьба, не лишенная известной сюжетной и идейной завершенности.

Лобардемон — злодей абсолютный, но второстепенный; здесь нет ни борьбы, ни мысли, ни нравственного сознания. Это простейший случай. Глубже задуман соперник Лобардемона в служении кардиналу, отец Жозеф. Он философствует. Он отдается своим черным делам со страстью и с рефлексией.

Образ Жозефа несомненно полемичен. Виньи хотел воплотить в нем утилитарную мораль XVIII века, основанную на сенсуалистической теории познания, и вместе с тем опровергнуть ее, доведя до абсурда. Жозеф изла-

гает эту мораль, но делает из нее грубо эгоистические выводы. Он превращает ее в мораль злодея.

В опыте нам не дано ничего, кроме ощущения, приятного или болезненного. Человек — машина, основа психики — стремление к наслаждению, удовлетворение страстей. Жизнь — борьба всех против всех, и благо заключается в победе. В этой борьбе отвлеченные нравственные понятия могут только помешать. Долг, честь, добро — ненужные надстройки над страстями и аппетитами, над всей этой элементарной физиологией зверя. Но это также и маски, за которыми скрывается первобытный инстинкт. «Философ» должен отбросить иллюзии и строить свое поведение как прямой вывод из всеобщего стремления к счастью.

Виньи казалось, что психология Жозефа — это логически неизбежный результат учения Кондильяка, Гольбаха и Гельвеция: мораль, признающая основой психики и нравственности стремление к личному благу, при своем логическом развитии неизбежно должна привести к практическому эгоизму и уничтожить всякую нравственность вообще.

Жозеф раскрывает свою философию в разговоре с Сен-Маром. «В политике нет благодеяний, есть только интересы», нет загробной жизни, нет души; это все «ложные понятия», мешающие рациональной жизни. Если хочешь остаться чистым, не лезь в политику. Нужно трезво смотреть на жизнь. «Следовало бы... сказать себе, как это сделал я: возможно, что души не существует; мы — дети случая; но в отношении к другим людям мы обладаем страстями, которые необходимо удовлетворять» (С.-М., 433).

Жозеф принципиально отвергает всякую мораль, основанную на эмпирически данном: в опыте дан лишь мой эгоизм, мое реальное благо, поэтому все поступки объясняются одним только эгоизмом. Пользуясь методом Ларошфуко, Гоббса, Гельвеция, Жозеф вскрывает эгоистическую природу всех добродетелей. Ларошфуко полагал, что любовь коренится в тщеславии и себялюбии; Гоббс объяснял эстетическое наслаждение надеждой на личное благо, а Гельвеций подвиги Ромула и христианских аскетов — эгоистическим расчетом. Жозеф объясняет честолюбие Сен-Мара и самопожертвование де Ту

тщеславием и эгоизмом: «Люди хотят, чтобы их любили, для того, чтобы слышать, как их называют совершенством, и видеть, как их обожают; это все тот же святой эгоизм, мое божество». Де Ту рисковал жизнью ради Сен-Мара. И это вполне понятно: «Вы — его произведение, — объясняет Жозеф Сен-Мару. — Он привязан к вам авторским самолюбием... Он привык поучать вас и чувствует, что ему не найти ученика, который бы так прилежно слушал его и одобрял... Благодаря долгой привычке он убежден, что его жизнь связана с вашей... Он следует за вами по привычке» (С.-М., 435).

Виньи выдвигает против философии XVIII века те же аргументы, какими пользовался Кузен, и так же противопоставляет ей «мораль долга», которая при парламентарной монархии в руках прогрессивных кругов стала важным идеологическим оружием.

Так же как Лобардемон, Жозеф получает возмездие здесь, на земле. Исторические материалы не позволяли ни отрубить ему голову, ни сбросить с башни. Но Виньи находил утешение в том, что Жозеф хлопочет втуне. Все его преступления не приведут ни к чему: Ришелье постарается, чтобы он не получил пурпура, сам Жозеф не надеется при помощи Ришелье стать кардиналом, и горечь этой мысли является возмездием за длинный ряд его преступлений.

«Ришелье — это абсолютизм», — писал Бальзак, приводя примеры того, как с государственными деятелями навсегда связываются представления об их исторической роли. Для Виньи создатель абсолютной монархии был не только политической ролью, но и воплощением определенной нравственной философии и политической системы. Так же как Жозеф и Сен-Мар, он представляет собою разновидность честолюбия.

Благополучную жизнь нельзя рассматривать как оправдание совершенных преступлений. Карающая десница тяготее и над Ришелье, он также несчастлив, и он сам создал свое несчастье.

«Какая ужасная тоска! — восклицает Ришелье, выходя в этих словах целую «философию» честолюбия. — Какие бесконечные заботы! Если бы честолюбец мог меня наблюдать, он бежал бы в пустыню. Что такое мое могущество? Жалкий отблеск королевской власти; а

сколько трудов для того, чтобы задержать на моей звезде этот непрестанно колеблющийся луч! Вот уже двадцать лет я безрезультатно стараюсь достигнуть этого... Тратить столько умственных сил для того, чтобы удержаться в равновесии! Сколько может остаться гения для предприятий? Я держу в своих руках Европу, а сам вишу на дрожащем волоске. Зачем мне рассматривать карты мира, если все мои интересы заключены в моем маленьком кабинете? Этими шестью футами пространства мне труднее управлять, чем всем земным шаром. Вот что такое первый министр!» (С.-М., 104).

Это честолюбец большого плана. Он хочет неограниченной власти — и отождествляет себя с государством. Его личное благо кажется ему благом страны. Уничтожая аристократов, врагов его власти и его врагов, он уверяет себя, что уничтожает врагов государства. Только временами в его душе закрадывается сомнение: действительно ли его дело правое, и, уничтожая аристократию, не разрушает ли он фундамент, на котором утверждён королевский престол? Мысль не честолюбца только, но государственного мужа, мысль, ужасающая этого изощренного в делах политика. И словно желая подчеркнуть эти «человеческие» стороны в психологии Ришелье, Виньи для главы, целиком посвященной кардиналу, избирает эпиграфом слова Макьявелли: «Люди редко имеют смелость быть совсем добрыми или совсем злыми». По-видимому, эта характеристика казалась Виньи даже некоторым оправданием кардинала.

Вначале кардинал предстает в виде довольно вульгарного злодея: чувствуя близость смерти, Ришелье испытывает нечто вроде раскаяния: «Несчастный! Я поражен насмерть; я превращаюсь в прах, я истекаю кровью, а дух все еще хочет работать! Для чего? Для кого? Для славы? Это пустой звук. Для людей? Я презираю их. Для кого же, если я умру через два, может быть, через три года? Для бога? Не его путями я шел, он видел все». Ришелье чувствует ужас, как всякий злодей в литературной эпохи: «Впервые его охватил страшный и непостижимый трепет; он задрожал, его леденил и жег непреодолимый страх; он не смел поднять глаза, боясь увидеть какой-нибудь ужасный призрак; он не смел позвать людей, боясь услышать звук собственного голоса; он оста-

вался в таком состоянии, погруженный в глубокое раздумье о вечности, столь для него страшной». Но затем этот ужас разрешается в глубокомысленной защитительной речи.

«Великий боже, — пробормотал он нечто вроде молитвы, — ты, слышащий меня, суди ж меня, но не суди отдельно от других. Взгляни на меня, окруженного людьми моего века; взгляни на огромный труд, который я принял, — ведь нужен был колоссальный рычаг, чтобы привести в движение эти массы! И если этот рычаг при падении раздавил нескольких несчастных и бесполезных людей, виновен ли в том я? Людям я буду казаться злодеем; но ты, высший судия, сочтешь ли ты меня таковым? Нет, ты знаешь, что только безграничная власть делает тварь виновной перед тварью; казнит не Арман де Ришелье, а первый министр. Не из-за собственных обид, а следуя принципу. Принцип? Какой? Кто позволил мне играть с людьми и смотреть на них как на числа, чтобы осуществить расчет, может быть ложный? Я уничтожаю окружение трона. Что, если, сам того не ведая, я подрываю его устои и ускоряю его падение? Да, моя заимствованная власть ввела меня в соблазн. Непостижимая тайна! О, слабость человеческой мысли!.. Простая вера! Почему сошел я с твоего пути?.. Почему не остался простым священником? Если бы я смел порвать с человеком и предать себя богу, лестница Иакова еще спустилась бы ко мне в сновидении!» (С.-М., 189—190).

Трагедия политического деятеля, высокая скорбь человека, облеченного колоссальной властью, двойной аспект, нравственный и политический, в котором деяния государя предлежат пред судом истории, — все это получило здесь свое выражение. Это единственный драматический момент в психологии Ришелье. Винь как будто отказывается от своей односторонности и, становясь на точку зрения подсудимого, хочет подняться до шекспировского беспристрастия. Однако и это беспристрастие определено философско-политическим замыслом.

Со времен Рейссанса политику часто противопоставляли нравственности. В политике считались возможными любой обман и насилие, которые в частных отношениях между людьми считаются преступлением. Цели политики и нравственности не совпадают, утверждали теоретики, и по-

тому смешно судить о политических деятелях с той же точки зрения, с какой оценивается поведение частных лиц. Отсюда двойная этика: с одной стороны — традиционная мораль, которой требуют от толпы, а с другой — «высшая», не связывающая себя никакими законами мораль правителей и мудрецов.

Эта «политическая» мораль была изложена еще в XVI веке Макьявелли, который возвел в теорию то, что широко применялось в практической жизни. Искушенный в придворных интригах, обладая громадным государственным умом и в то же время поразительной ловкостью царедворца, Ришелье, казалось, воплотил в себе идеал государя, разработанный Макьявелли в знаменитом трактате. Он усвоил и принцип «государственного интереса» («raison d'état»), сформулированный римлянами: «*Salus omnium suprema lex esto*» («общее благо да будет высшим законом»). Это «общее благо» для итальянцев шестнадцатого столетия, как и для французов семнадцатого, для Макьявелли так же, как и для Ришелье, заключалось в абсолютной монархической власти. Задачи ее в Италии и во Франции были различными. Для Италии первоочередной задачей было объединение мелких областей в одно государство, для Франции — уничтожение феодальной раздробленности и политической независимости крупных феодалов. В сущности, обе страны ожидали одного и того же — рождения мощного национального государства, возможного при данных условиях только в форме абсолютной монархии. Вот почему для Ришелье, так же как и для Макьявелли, «государственный интерес» превращался в «интерес государя». Людовик XIV, отождествив себя с государством в приписывавшейся ему фразе: «Государство — это я», лишь констатировал неизбежный и уже совершившийся факт. «Общее благо» древней суровой республики превратилось в «благо короля» утверждающихся новых монархий.

Политическая теория Ришелье изложена в знаменитом «Политическом завещании», опубликованном впервые в 1749 году. Государственный деятель в своем поведении должен руководствоваться разумом (а не чувством), говорит Ришелье, и «общественные интересы должно предпочитать частным». Государственный интерес может стать опасным только для частных лиц, но это не имеет

значения, «так как ущерб частных лиц нельзя ставить на одну доску с делом спасения всего народа».

Так Ришелье рекомендовал систему непрерывного нарушения закона во имя государственного блага. Борьба с политической самостоятельностью феодалов, препятствовавшей экономическому развитию и вызывавшей междоусобные войны, требовала этих «незаконных» актов, которые должны были укрепить королевскую власть и создать мощное национальное государство. Теория государственного интереса, казавшаяся Вольтеру общим местом, была достаточно оригинальна в XVII веке, когда феодалы наивно считали себя полными хозяевами страны и свои привилегии рассматривали как неотъемлемую фамильную собственность.

В критические моменты французской истории, когда страна должна была прилагать все усилия к тому, чтобы отстоять свое право на жизнь и перестроить общество на новых началах, этот принцип вновь приобретал актуальность и оправдывал любые меры ради спасения государства. Героическая борьба революционного правительства с внутренним и внешним врагом могла быть понята только при учете реальных условий и задач, стоявших перед Францией. В начале 20-х годов Минье и Тьер в своих книгах о французской революции оправдывали якобинский террор государственным интересом, воздвигнув на этом учении всю свою историографическую систему.

Но, с другой стороны, при беспрестанной смене режимов государственным интересом можно было оправдать любое предательство, измену или абсолютную политическую беспринципность. Талейран, известный своим взятием революции, а потом бежал от нее за границу; он был министром Директории и предал Директорию, был министром Наполеона и предал Наполеона, был министром Бурбонов и содействовал их падению. Фуше совершил почти столько же предательств. Армия и государственный аппарат приносили присяги и нарушали их с поразившей современников легкостью. Все эти «перемены необходимости» этой бурной эпохи, происходили на глазах одного поколения. Эти генералы и сановники

имели право ссылаться на государственный интерес и изображать себя героями, жертвующими личной нравственностью и сердечным покоем ради всеобщего блага. В данных условиях принцип Ришелье оказался необычайно удобным: изгоняя нравственность за пределы политики, он предоставлял свободу деятельности проходцам высокого полета.

«Плохо жить в стране, в которой политика не соответствует нравственности», — говорил Кондильяк. В XVIII веке эти слова повторяли многие. В борьбе с макиавелизмом приняли участие почти все просветители. «Все, что плохо в нравственном отношении, плохо и в политическом отношении», — писал Руссо д'Аламберу.¹ Наполеон, любивший ссылаться на «государственную необходимость», записал: «Если взять за правило так называемый закон всеобщего блага, можно делать все что вздумается». ² В классовом государстве, где у власти стоит ничтожная клика, осуществляющая интересы эксплуататорского класса, теория государственного интереса естественно должна была приводить к таким результатам.

В эпоху Реставрации правительство непрерывно нарушало Хартию, чтобы сохранить власть, а послушная палата готова была санкционировать любое беззаконие. Либералы должны были постоянно сражаться с теорией «государственной необходимости», на которую ссылались сторонники абсолютизма. «Каким удобным поводом для неограниченной власти является общественное спасение!» — восклицала мадам де Сталь, со своих либеральных позиций осуждавшая и Наполеона и якобинцев.³ В 1815 году, протестуя против законопроекта о «всеобщей безопасности», либеральный депутат Турнемин говорил в палате: «Аргумент общественного спасения не нов, им пользовались все тиранические правительства». И, ссылаясь на Платона, он утверждал, что «единственное средство общественного спасения — это справедливость».⁴

¹ J.-J. Rousseau, Oeuvres complètes, éd. Hachette, т. I, стр. 252.

² Napoléon. Textes choisis et annotés par E. Guillon. стр. 286.

³ Madame de Staël. Oeuvres posthumes, 1844, стр. 233.

⁴ Цит. у Duvergier de Hauranne Histoire parlementaire de la France, т. II, стр. 275—276.

с другой стороны, генерал Донадье, запятнавший себя отвратительными репрессиями в Гренобле, оправдывая свое поведение, 28 мая 1816 года писал военному министру: «Мне кажется невозможным выйти за пределы этой дилеммы: либо спасти Францию неконституционно, либо конституционно погибнуть».¹ После убийства герцога Беррийского, когда министерство требовало особых полномочий для борьбы с «революцией», в палате резко обозначились две точки зрения: ультрароялистская деспотическая и либеральная конституционная. Фиц-Жам, крайний монархист, требовал, чтобы министерство присвоило себе все деспотические полномочия, даже не испрашивая согласия палаты, и «*Journal des Débats*» перепечатал эту речь с полным одобрением. Министр Симон настаивал на том, что в вопросах политических в минуты опасности нужно выйти за пределы закона, чтобы спасти закон, между тем как Бенжамен Констан утверждал, что всякое правительство, вступившее на путь попрания законов, неизбежно должно погибнуть: «Конвент, Директория, Бонапарт управляли при помощи деспотических указов (*lois d'exemption*)». Где теперь Конвент? Где Директория? Где Бонапарт?»²

Деспотизм, говорили либералы, неизбежен в случае, если власть противоречит правам и желаниям нации. «Если желают установить республику в стране, которая еще недавно имела все недостатки и пороки, порождаемые абсолютной монархией, оказывается необходимым угнетать, чтобы освободить, и, следовательно, осквернять себя злодеяниями, провозглашая правительство, утвержденное на добродетели». Так писала мадам де Сталь, предостерегая современное правительство от крайних мер: «Ужасная секта якобинцев хотела установить свободу при помощи деспотизма, и это было началом всех злодеяний».³

Проблема «государственного интереса» в художественной литературе обсуждалась еще в XVI веке. Ее можно найти и в елизаветинской драме, которая остро интересовалась вопросами макиавеллизма. Лопе де Вега опровер-

гает «*razon de estado*» в драме «*El castigo sin venganza*».¹ Откликается на эти темы, столь близкие испанской публицистике XVII века, и Аларкон. Во французской литературе XVII века, хорошо знакомой Альфреду де Виньи, «государственный интерес» обсуждался глубоко и тонко и не раз оказывался идейным центром всего произведения. Этим «законом» Ясон оправдывает свои измены,² а Птолемей — свою подлость.³ Ливия доказывает право государей на преступление ради пользы государства,⁴ а лукавый визирь Акомат приводит в пример Баязету его предков, вероломство которых оправдано «интересом государства».⁵

В XVIII веке эта тема оказывается ведущей во многих тираноборческих трагедиях. Герой Альфьери Тимофан, совершающий в республиканском Коринфе монархический переворот, обосновывает свое беззаконие и жестокости государственным интересом Коринфа,⁶ а Розмунда, насильно, из ненависти и ревности выдающая замуж Ромильду, ссылается на «*ragion di stato*».⁷ Эти трагедии, переведенные на французский язык, с восторгом читали люди, на глазах у которых Консульство превращалось в Империю. Но теперь уже все тираны трагедий ссылаются на государственный интерес для оправдания своих злодеяний. В переделке шекспировского «Гамлета» старого республиканца Дюсиса Клавдий оправдывает свое преступление и свой брак «интересом государства, священным во все времена».⁸ Филипп Красивый, истребляя тамплиеров, оправдывается теми же соображениями и так же несет заслуженную кару.⁹ То же — в трагедии «Арминий» ученика Альфьери Ипполито Пиндемонте. «Кто может прочно сидеть на троне и не обогрять его кровью?» — восклицает Атрей в трагедии Уго Фосколо, а Кай Гракх, герой одноименной трагедии Монти, с негодованием отвергает систему политических убийств, которую из «го-

¹ См. Б. А. К р ж е в с к и й. Творчество Лопе де Веги. — Сб. «Культура Испании», 1940, стр. 212.

² Corneille. Médée, акт I, сц. 1.

³ Corneille. Pompée, акт I, сц. 3.

⁴ Corneille. Cinna, акт V, сц. 2.

⁵ Racine. Bajazet, акт II, сц. 3.

⁶ Alfieri. Timoleone, акт I, сц. 1.

⁷ Alfieri. Rosmunda, акт II, сц. 3.

⁸ J.-F. Ducis. Hamlet, акт I, сц. 2.

⁹ R a y n o u r d. Les Templiers.

¹ Duvergier de Hauranne. Histoire parlementaire de la France, т. III, стр. 447—448.

² Там же, т. V, стр. 427, 434, 476.

³ Madame de Staël. Oeuvres posthumes, 1844, стр. 161—162, 121.

государственного интереса» принимает его сторонник и родственник. «Нам нужны законы, а не кровь», — вторяет Грахх слова своего французского прототипа, героя М.-Ж. Шенье.

Борьба с теорией государственного интереса продолжалась и позже. «Людовик XI» Казимира Делавиня (1832) может служить образцом этой полемики, которая нашла свое выражение даже в «Трех мушкетерах» Дюма. «Частные интересы — ничто в сравнении с всеобщим интересом, — говорит один из самых подлых и эгоистических персонажей романа, — я за тех, кто спасает государство. Этой фразой прикрывается Бонасье, подкупленный кардиналом Ришелье (гл. XVII). Между тем так называемые «социальные» романы, начиная от «Парижских тайн» Э. Сю и до «Графа Монте-Кристо» А. Дюма, построены на оправдании личного и незаконного вмешательства в безобразный хаос современной жизни.

Система всякого рода насилий, беззаконий и преступлений, оправдываемых государственным интересом, в глазах либералов обычно связывалась с абсолютной монархией — с Людовиком XI, Екатериной Медичи и главным образом с Ришелье. Людовика XIV с его принципиально безнравственной политикой и гибельным абсолютизмом считали учеником Ришелье, что находило свое подтверждение в его «Правилах для дофина».

Так же как «жизнь каждого знаменитого человека», жизнь знаменитого кардинала имела для Виньи «единственный и точный смысл». Однако смысл этот заключался не в утверждении абсолютизма, а в принципе «государственного интереса». Ответственность Ришелье перед историей — не столько в том, что он погубил аристократию и лишил опоры монархию, сколько в том, что он утвердил принцип, изгнавший из политической деятельности нравственную ответственность. Ришелье подчинил нравственное чувство «посторонним» соображениям пользы, ввел в мораль гетерономное начало и извратил самое понятие нравственности. Он также стоял на позиции эвдемонизма. Это и позволило ему фразами о всеобщем благе прикрывать свою честолюбивую страсть. Изучить это нравственное перерождение в душе величайшего представителя теории государственного интереса, показать, как неизбежно, с логической закономерностью,

всеобщее благо подменяется благом личным, значило для Виньи не только развенчать Ришелье, но и разрешить важную философско-политическую проблему.

Виньи должен был показать, что отождествление правителя и государства, данное в формуле: «Государство — это я», является неизбежным выводом из принципа государственного интереса. Это отождествление совершается независимо от злой или доброй воли государя, ибо такова природа тирании. Это доказывал Ришелье, «искусно соединяя свои личные дела с делами французского государства, убедив самого себя, что от ран, которые наносятся ему, страдает государство» (С.-М., 112).

Вот почему оказалось возможным некоторое мимолетное оправдание Ришелье, намеченное в монологе главы VII. Виньи хотел показать, что принцип государственного интереса приводит к государственному преступлению независимо от нравственных качеств правителя. Ришелье искренен, может быть он даже не очень зол. В примечаниях ко второму изданию своего романа Виньи считал возможным еще больше подчеркнуть это: «Несмотря на все, что мы знаем и что еще узнаем о Ришелье в будущем, все же он — великий министр, особенно в сношениях с иностранными державами, так же как некоторые знаменитые полководцы остаются в глазах потомства великими людьми, несмотря на их преступления.¹ Я даже не думаю, что знаменитый кардинал был по своей природе кровожаден, — черты его лица не говорят об этом» (С.-М., 548). Если бы Виньи сделал Ришелье абсолютным злодеем, теория государственного интереса осталась бы непоколебленной: ведь злодей может воспользоваться любым средством, чтобы оправдать свои грязные дела. Совершенно то же случилось бы, если бы Ришелье оказался подвижником, который жертвует своей нравственной чистотой ради общего блага. Ришелье в романе Виньи совершает злодеяния не потому, что он зол, но потому, что он усвоил ложный политический и нравственный принцип, — аргументация Виньи направлена не против человека, а против идеи.

Эта аргументация покоится на характеристике деспотии, которую дал Монтескье в «Духе законов»: в деспотии

¹ Виньи имеет в виду Наполеона

не существует законов, законом является только воля деспота, а деспот воплощает в себе все государство. Политический смысл этого учения очевиден: при Людовике XV государственный строй Франции готов превратиться в чистейшую деспотию. Альфьери в своем трактате «О тирании», полемизируя с Монтескье, доказывал, что между монархией и деспотией разницы нет, что всякий монарх неизбежно оказывается деспотом и всякое единовластие приводит к подмене блага общественного личным благом тирана, следовательно, к самоуправству и жестокостям. Ту же мысль он проводил и в своих трагедиях.

Образ Ришелье, продолжая эту старую тираноборческую традицию, был тесно связан с воспоминаниями о Французской революции. Робеспьер, в течение многих месяцев управлявший Францией, представлял для либерального сознания неразрешимую загадку. Либералы охотно рассматривали его как ярко выраженного деспота и в его политической деятельности видели, как всегда в таких случаях, личные мотивы честолюбия или ненависти. В «Истории Французской революции» Тьер трактует Робеспьера как жертву той же формулированной Людовиком XIV идеи «Государство — это я»: «Был ли он искренен, когда тотчас же начинал подозревать тех, кто его оскорбил, или он сознательно на них клеветал? Его тайны души. Обладая умом узким и посредственным и крайней обидчивостью, он легко верил наветам, но с трудом поддавался разумным доводам; возможно, что ненависть, вызванная самолюбием, превращалась у него в ненависть политическую, и он считал злодеями всех тех, кто его оскорбил».¹ Эта известная характеристика очень напоминает характеристику Ришелье в романе Виньи. Возможно, что свою «философию честолюбца» Виньи разрабатывал в связи с этой либеральной интерпретацией одного из крупнейших деятелей Французской революции, которых Тьер пытался наполовину оправдать, наполовину обвинить. В 1832 году Виньи говорит о таком смещении в сознании Робеспьера, видевшего в своих врагах врагов государства.²

¹ A. Thiers. Histoire de la Révolution française, т. II, 1823 стр. 223.

² «Stello», 1832, стр. 290—296.

Чтобы создать абсолютную монархическую власть, Ришелье должен был уничтожить окружение трона, аристократию. Тем самым он превращал монархию в деспотию.

Мысль о том, что без аристократии монархия невозможна, была обоснована Монтескье. Один из эпитафьев книги, в котором речь идет о старых привилегиях дворянства, приписан Монтескье.¹ «Нет монарха — значит, нет дворянства. Нет дворянства — значит, нет монарха. Но есть деспот», — пишет Монтескье.² Он неблагосклонен к Ришелье, который был «создателем деспотизма» и тем самым готовил в стране анархию и подкапывал трон. Впрочем, эта мысль была высказана еще маркизом де Ретпом, у которого впервые нашел ее Виньи.

Действующие лица романа свободно и широко говорят о природе аристократии и о задачах момента. Де Ту дает советы Сеп-Мару, не сомневаясь, что юный честолюбец стремится к тем же идеалам. Аристократия доводит до сведения короля нужды народа и по повелению короля удовлетворяет эти нужды. «Выслушивать признания его (короля) души, излагать ему признания его подданных, смягчать скорбь короля, говоря ему о народной вере в него, излечивать раны народа, обнажая их перед его господином, и, пользуясь расположением к вам короля, восстановить, таким образом, то любовное отношение отца к детям, которое было прервано на восемнадцать лет человеком с каменным сердцем... — эта мечта была достойна вас... Смело скажите ему... что древние французские фамилии родились вместе с его фамилией, что, поражая их, он вредит всему народу, и если он уничтожит

¹ «Nous allons chercher, comme dans les abîmes, les anciens prérogatives de cette noblesse qui, depuis onze siècles, est couverte de poussière, de sang et de sueur». Это эпитаф к XVII главе. Бальденсперже не сомневается в том, что слова эти принадлежат Монтескье (С.-М., 528). Ситолё, цитируя их, утверждает, что они заимствованы из «Духа законов» (M. Citoileu et Alfred de Vigny. Persistance classiques et affinités étrangères, 1924, стр. 69). Однако ни в «Духе законов», ни в других сочинениях Монтескье этих слов мы не нашли. По стилю они не характерны для Монтескье, а по смыслу, пожалуй, для него и невозможны. Очевидно, Виньи, следуя обычной традиции, идущей от Вальтера Скотта, сам сочинил эту фразу, приписав ее Монтескье.

² «De l'Esprit des lois», кн. II, гл. IV.

их, то и его фамилия пострадает от этого, она останется одинокой в вихре времен и событий, подобно старому дубу, который трепещет и содрогается под степным ветром, когда вырублен лес, который его окружал и защищал» (С.-М., 206—207).

В уста герцога Бульонского Виньи вкладывает пророчество, обращенное к принцу, будущему Людовику XIV: «Конечно, он (Ришелье) готовит для вас великую власть; у вас будет скипетр абсолютного монарха, но он сломил оружие, поддерживавшее его. Этим оружием была ваша старая знать, которую он погубил. Когда вы станете королем, вы будете великим королем, я предчувствую это; но у вас будут только подданные и не будет друзей, так как дружба возможна только при независимости и при некотором равенстве, возникающем из сознания силы. У ваших предков были пэры, у вас их не будет. Тогда пусть поддержит вас бог, так как люди не смогут сделать этого без соответствующих учреждений. Будьте великим; но, главное, пусть после вас, великого, придут столь же могучие, потому что если при таком положении вещей один из них споткнется, то вся монархия рухнет» (С.-М., 275).¹ Даже сам кардинал иногда сомневается в полезности своей деятельности (С.-М., 189).

Уничтожив политическое значение аристократии, Ришелье подготовил революцию, оставив короля наедине с народом. То, что неизбежно должно было случиться в 1793 году, происходило уже в 1642 году. Дуэли и уличные бои между кардиналистами и роялистами не были ни бунтом, ни восстанием. Но вот во время вооруженной демонстрации роялистов, вызванная сторонниками Сен-Мара, перед Лувром появилась толпа из предместья, в лохмотьях, с криками требовавшая смерти кардинала. Это появление народа вызвало у дворян отвращение, и бывшие враги, назначив новое место поединка, помогли друг другу сесть на коней и увести раненых.

¹ В несколько ином плане, с учетом новых социальных сил, вступивших в игру, Виньи характеризует взаимоотношения короля и аристократии в своем дневнике 1840 года: «Людовик XIV. Король и аристократия были двумя старыми любовниками, которых рассорили. Они иногда вновь сближались, но не могли установить прежних отношений, их разъединила интриганка буржуазия» (JP, 552—553).

Сцена весьма поучительная, в которой распри кардиналистов и роялистов представлены в своем подлинном виде, как борьба различных групп дворянства. Народное восстание угрожает гибелью тем и другим, и потому они предпочитают примириться друг с другом, чем воевать вместе с таким союзником. Виньи изображает толпу с ужасом, какой должен был испытывать дворянин при воспоминании о событиях 1790-х годов. Это сцена символическая и пророческая, и Виньи подчеркивает это. Встревоженная шумом, королева принуждена была сделать народу знак, чтобы он разошелся. Она махнула рукой и постаралась улыбнуться. «Но радость была далеко не полной, так как в глубине души многое беспокоило ее, особенно предчувствие регентства. Чем больше высывалась она из окна, чтобы показаться народу, тем больше она видела отвратительных сцен, которые можно было ясно разглядеть при свете занимающегося дня. Страх проникал в ее сердце все больше, в то время как она должна была казаться все более спокойной и довольной, а душа ее печалилась от ее веселых слов и веселого лица. Выставленная на всеобщее обозрение, она чувствовала себя женщиной и трепетала, глядя на этот народ, которым ей, может быть, вскоре придется управлять и который уже знал, как требовать чьей-то смерти и вызывать своих королей.

Она поклонилась.

Полтора года спустя этот поклон повторила другая принцесса, как и она, австрийской крови и королева Франции. Монархия, лишенная оснований, такая, какой сделал ее Ришелье, родилась и умерла между этими двумя появлениями» (С.-М., 244).

Так Ришелье, утвердив абсолютизм, начал революцию. В 1820-е годы эта мысль не заключала в себе ничего нового. В различных вариантах она постоянно фигурировала в политических дискуссиях.

В 1809 году Моле, прославляя неограниченную власть, утверждал, что Ришелье ввел в стране порядок, применив благотворительную силу. Барант, рецензировавший книгу Моле в 1809 году, критиковал его с его же позиций: «Неужели автор забыл, что Ришелье поправил все законы Франции... что он правил при помощи комиссий и револю-

ционных трибуналов?»¹ Ришелье и революционный трибунал — это был прием полемики, но он отлично выражал либеральные взгляды Баранта.

Ту же мысль, но с противоположной точки зрения, высказал старый жирондист и термидорианец Байель, опровергавший мадам де Сталь: Франция, утверждает Байель, должна быть благодарна Людовику XI, кардиналу Ришелье и Людовику XIV за то, что они подавили аристократию, так как тем самым они положили начало революции и представительному правлению.² «Censeur Européen» целиком присоединился к мнению Байеля.³ Шарль де Ремюза считает доказанным, что Людовик XIV, отнявший у аристократии все ее права, оказался причиной революции: «Такова печальная участь королей, царствовавших только для самих себя!»⁴

В этом процессе постепенного отмирания феодализма от установления абсолютной монархии до буржуазной революции видели некий закон, определяющий развитие всех европейских стран. В год выхода «Сен-Мара» Сальванди, рецензируя «Историю английской революции» Гизо, писал: «Английская революция была просто-напросто первым из кризисов, которые неизбежно должны разразиться среди всех современных народов в тот день, когда феодализм будет побежден и обезоружен и короли со своей безграничной властью окажутся наедине с коммунами, то есть с массами, которые во время своего молчаливого подчинения приобрели силу своей численностью, богатством и образованием».⁵ Уже после выхода в свет «Сен-Мара» старый либерал Э. Жуи указывал в деятельности «грозного министра» два аспекта: укрепляя власть монарха, он разрушил «естественную опору трона» и,

¹ [M o l é] Essais de morale et de politique, et la vie de Mathieu Molé, 2 изд., 1809; P. de B a r a n t e. Mélanges historiques et littéraires, т. III, 1835, стр. 49.

² Madame de Staël. Oeuvres posthumes, 1844, стр. 62—63; J.-Ch. B a i l l e u l s kritische Untersuchungen über das hinterlassene Werk der Frau von Staël... aus dem Französischen übersetzt, 1819, т. I, стр. 25 и сл.

³ «Censeur Européen», 1818, т. 11, стр. 213.

⁴ Письмо от 19 мая 1816 г. (Ch. de R é m u s a t. Correspondance, т. II, стр. 17).

⁵ «Journal des Débats», 9 августа 1826, стр. 4.

унизив «дух аристократии», возвысил «дух народа».¹ В 1834 году Лоттен де Лаваль определяет эпоху Ришелье как тридцатилетие, подготовившее абсолютизм Людовика XIV, позорное правление Людовика XV, казнь Людовика XVI и, следовательно, революцию и свободу для народа.²

Но, подготовив революцию, Ришелье подготовил произвол и анархию, введя в систему правления террор, — в этом и заключается, по мнению Виньи, его политическая вина. Две «крайности», якобинизм и абсолютизм, противостоят свободе, правильной и «законной» государственной жизни. Такое либеральное понимание свободы заставляло Виньи и в аристократах XVII века видеть нечто вроде «борцов за свободу». И Г. Планш считал это вполне справедливым: ведь в то время, когда народ еще не выступил на политическую арену, аристократы были единственными борцами против абсолютизма.³

В день, когда в Лионе казнили Сен-Мара, в Париже среди праздничной толпы встретились Мильтон и Корнель. Слушая песни и разговоры горожан, будущий секретарь Кромвеля спрашивает: «Уж не хочет ли Ришелье, подрывая устой вашей монархии, создать в будущем республику?» — «Он не ведает, что творит», — отвечает ему Корнель.

Понимал ли Ришелье, что он губит монархию? Об этом еще в XVII веке думали разное. Здесь Виньи расходится со своим основным источником, мемуарами маркиза де Ретца. По мнению Ретца, кардинал знал, что делает, «но он все принес в жертву своей выгоде». Ришелье — нечто вроде узурпатора, почти мятежник: «Результаты его деятельности были таковы, что если бы судьба дала ему достойного преемника, то, может быть, звание премьер-министра, которое он первый принял, стало бы во Франции столь же ненавистным, как ненавистным стало благодаря последовавшим затем событиям звание Майордома и графа Парижского».⁴ Так поставлена была проблема визирата.

¹ E. J o u y. L'Ermite en Province, май 1827.—Oeuvres complètes, т. XXVI, стр. 178—179.

² L o t t i n de L a v a l. Marie de Médicis, 3 изд., 1834, стр. 7.

³ «Revue des deux Mondes», 1834, т. 1, стр. 525—526.

⁴ «Mémoires», nouv. éd., 1859, т. 1, стр. 123. Ср. там же «Портрет» Ришелье.

ХVII веке проблема визирата тревожила политических мыслителей. Она возникала вместе с развитием абсолютизма, и «первый министр» на долгое время оказался персонажем одиозным. Лорд Страффорд в Англии, боярин Морозов в России, герцог Лерма и граф Оливарес в Испании словно свидетельствовали о том, что визират действительно сопровождает абсолютизм и повсюду вызывает против себя восстания. Вокруг Страффорда возникла целая политическая литература, Кеведе в своем шестом «Сновидении» посвятил испанскому фаворитизму несколько остро сатирических строк, о Ришелье писали брошюры и памфлеты. Монтескье имел перед глазами не только пример восточных деспотий, но и западных монархий, когда писал: «В деспотических государствах должность первого министра является основным законом».² Визирь отождествляет себя с законом и рассматривает нанесенное ему оскорбление как оскорбление величества. Так гласил изданный на закате Римской империи закон, согласно которому был осужден Сен-Мар. «Если бы само рабство спустилось на землю, оно не сказало бы ничего другого».³ Альфьери считал визират величайшим общественным бедствием. Он, так же как Монтескье, полагал, что тиран (то есть всякий монарх) по самой своей природе должен быть неспособен к государственным делам, а премьер-министр, возбуждающий всеобщую зависть и ненависть, неизбежно должен быть жестоким и проливать кровь.⁴ Все это очень напоминало Людовика XIII, слабого и неспособного тирана, и кардинала Ришелье, визиря, который, располагая незаконной властью, принужден рубить головы, чтобы сохранить свой пост.

Но у Виньи Ришелье мечтает о большем: он хотел бы уничтожить этот мешающий ему призрак короля и самому сделаться королем, — повторить то, что совершил основатель каролингской династии.

¹ Об Оливаресе и о Страффорде упоминается и в романе, стр. 220.

² «De l'esprit des lois», кн. II, гл. IV.

³ Там же, кн. XII, гл. VIII.

⁴ V. Alfieri. Della tirannide. — Opere varie filosofico-politiche in prosa e in versi, т. II, год VIII (1800), стр. 69—71.

«Вскоре король погибнет от снедающей его болезни, и тогда я стану правителем; я сам буду королем Франции, мне не нужно будет бояться капризов его безволия, я в корне уничтожу горделивые фамилии этой страны... я буду один возвышаться над ними, Европа будет трепетать» (С.-М., 188).

Ришелье ненавидит короля, которому служит. Он первый министр только для того, чтобы — в буквальном или переносном смысле — царствовать. Он с горечью говорит о своей «заемной» власти: «Что такое мое могущество? Жалкий отблеск королевской власти... Чего бы я не сделал с его наследственными правами, если бы я их имел!» (С.-М., 104). И Ришелье обдумывает фразу, которую сказал ему «один английский военный», приехавший, чтобы повидаться с ним: «Королей нужно бить только в голову» (С.-М., 421).

Этот военный — Кромвель. Сведения о пребывании Кромвеля во Франции и встрече его с Ришелье настолько неосновательны, что Вильмен в своей «Жизни Кромвеля» (1820) даже не обсуждает их, — о чем и жалеет его рецензент Офман, явно желавший «намеков» и сопоставлений.¹ Виньи воспроизводит эту легенду, чтобы отчетливее подчеркнуть свою мысль: Ришелье — узурпатор. Он только не смеет сделать то, что сделают другие. Этот «выскачка», как называет его Виньи, был предшественником других таких же «честолюбцев», свергавших королей, чтобы занять освободившийся престол.

Ришелье и Кромвель шли к одной и той же цели, но применяли различную тактику. На последних страницах романа об этом говорит Мильтон: «Любовь к власти — чувство довольно ребяческое, а этот человек поглощен им, хоть и не имеет силы захватить власть целиком. Смелно! Тиран, у которого есть свой господин! Колосс, постоянно теряющий равновесие, едва не был повержен перстом ребенка... Раз уж ваш Ришелье хотел только власти, то почему он не взял ее сверху, вместо того чтобы заимствовать ее у слабой королевской головы, которая все время кружится и склоняется?»

Это ответ на фразу, смущавшую Ришелье: «К чему быть министром, если можно быть диктатором?»

¹ Hoffmann. Oeuvres, т. VI, стр. 531.

«Я еду, — продолжает Милтон, — к человеку, который еще не проявил себя, который находится во власти несчастного честолюбия, но, мне кажется, он пойдет дальше. Его имя — Кромвель».

Кромвель — последнее слово книги и вместе с тем предсказание будущего. Кромвель осуществил мысль, которая тревожила Ришелье, но, отрубив голову королю, он не смог сесть на освободившийся престол. Он не дошел до конца. Сделал это другой преемник Ришелье, величайший деспот новой истории, порожденный революцией и революцию подавивший, Бонапарт, который мог быть Монком и Вашингтоном, но стал Кромвелем, более последовательным и более сильным. При помощи таких сопоставлений пытались осмыслить эту фигуру брошюры Империи и Реставрации.¹ Деспотия Империи — это тоже результат политики Ришелье, а Наполеон — новое воплощение «страшного кардинала».

Государство, по мнению Виньи, не может существовать, опираясь на насилие. Основной общественной жизни являются законы. Тот, кто уничтожает законы, создает насильственную власть, деспотию, сопровождаемую визигирием, то есть отвратительную анархию, возглавляемую одним человеком. Еще в 1824 году, задумывая новый исторический роман, Виньи записал: «Основная идея романа о Людовике XIV: абсолютная власть — это политическая анархия и варварство» (JP, 17).

И эту мысль Виньи мог найти у маркиза де Ретца: «Только бог может существовать сам собою. Самые прочные монархии и самые почитаемые монархии держатся только совокупностью вооруженной силы и законов... Законы, не поддерживаемые оружием, перестают выполняться; вооруженная сила, не сдерживаемая законами, вскоре приводит к анархии. После того как римская республика была упразднена Юлием Цезарем, власть, которая благодаря силе его оружия перешла в руки его преем-

¹ Ответом на эти обвинения, бросавшиеся Бонапарту уже в период, предшествовавший 18 брюмера, была брошюра, сочиненная Фонтаном и инспирированная Люсьеном, братом первого консула: «Параллель между Цезарем, Кромвелем, Монком и Бонапартом». Об этих обвинениях говорил сам Бонапарт в Совете старейшин 19 брюмера. См. A. V a n d a l. L'avènement de Bonaparte, т. I, 7 изд., 1903, стр. 368.

ников, держалаась только пока сами они поддерживали законы. Как только законы потеряли свою силу, исчезла и сила императоров, и она была подорвана именно теми, кто, пользуясь их милостями и овладев их печатью и войсками, узурпировал власть своих владык, высосав ее, если можно так выразиться, и не опасаясь упраздненных законов. Римская империя, продававшаяся с молотка, и государство оттоманов, в котором монарху постоянно угрожает веревка, кровавыми буквами говорят нам об ослеплении тех, кто считает властью одну только силу».¹

Ришелье превратил управление страной в ряд беззаконий и насилий. Деспот, для которого не существует законности, не может жаловаться на революцию, которая сбрасывает его с престола. В государстве, где нет закона, нет и нарушения закона. Анархия, установленная Ришелье, не может создать ничего, кроме анархии, — а именно так либералы мыслили якобинский террор.

Ришелье представлялся Виньи первым «якобинцем», применившим террор и личную диктатуру как систему управления и теоретически оправдывавшим свой произвол государственной необходимостью. Он был также и «цареубийцей» — если не фактически, то в потенции и в мечте. И характерно, что слова, над которыми он размышлял, — «королей нужно бить в голову», — произнес французский революционер Камилл Демулен в петиции, адресованной Законодательному собранию по поводу королевского вето о неприсягнувших священниках.²

Так Виньи пытается установить связь между абсолютизмом и революцией. Несомненно, что характеристика «старого режима» как «системы беззакония» имеет глубокий смысл. Так же несомненно, что подобная характеристика якобинской диктатуры могла возникнуть лишь в сознании либерала, понимавшего политическую проблему формально и больше всего опасавшегося народной революции, которая могла бы ниспровергнуть записанные в Хартии законы ради другого, более демократиче-

¹ «Mémoires», 1859, т. I, стр. 122. Ситолё, изучавший источники Виньи, и в том числе мемуары Ретца, не обратил внимания на эту сторону проблемы. Ср. также G. H a n o t a u x. Histoire du cardinal de Richelieu, т. I, 1899, стр. 549.

² Эти слова Виньи мог прочесть и в хорошо знакомой ему «Истории французской революции» Тьера (т. II, 1823, стр. 36).

ского строя. Но в обстановке 20-х годов протест против произвола абсолютной монархии имел явно прогрессивный характер.

Таким образом, вина Ришелье заключается не только в том, что он разрушил монархию. Отделив политику от нравственности, он подточил самую основу, на которой зиждется общество. Своей системой беззаконий и насилий Ришелье развратил людей и лишил их самого понятия нравственности. И это вполне естественно из монархического принципа которой была честь, он создал деспотию, принципом которой является страх. Ведь честь невозможна при деспотическом строе. «У чести есть свои законы и свои правила, ее нельзя согнуть, она подчиняется только собственному своему капризу. Может ли терпеть ее деспот? Она гордится тем, что презирает жизнь, а сила деспота заключается только в том, что он может лишить жизни. Честь в деспотиях опасна»¹.

Политические события, по мнению Виньи, лишь естественные следствия событий, происходящих в нравственном сознании человека. Принцип государственного интереса убил «религию чести» и установил принцип страха, а своим политическим результатом имел деспотическую анархию, за которой последовало иностранное завоевание. Мадам де Сталь, упорно боровшаяся с наполеоновским деспотизмом, высказала этот либеральный «закон»: «Нравственный упадок, постигающий народ, который приучают к преступлению, рано или поздно принесет ему больший вред, чем вся та польза, которую принесли ему его успехи»².

Эту мысль, столь актуальную и во время Наполеона и во время Реставрации, Виньи пытается доказать своим романом. С замечательной остротой он формулирует ее в примечании, касающемся де Ту. Де Ту, до конца выполнявший свой долг, категорическое повеление своего нравственного чувства, был казнен на основании закона, изданного Людовиком XI в 1477 году. Согласно этому закону, тот, кто не донес о готовящемся государственном преступлении, подлежит смертной казни. Этот «подлый

¹ Montesquieu De l'esprit des lois, кн III, гл VIII и IX.

² «Considerations sur la Revolution française» — Oeuvres posthumes, 1844, стр 62.

ордонанс» находился в забвении, пока кардинал Ришелье не решил им воспользоваться в своих целях. «Кровь Франсуа-Огюста де Ту пролилась во имя идеи священной, которая пребудет таковою, *доколе будет жива среди нас религия чести*, эта идея — невозможность доноса для порядочного человека» (С-М, 516). Во время Реставрации это был действующий закон, который неоднократно подвергался обсуждению в прессе. Вьенне, либерал и поэт-классик, в ноябре 1817 года прочел в «Атенее» поэтическое послание, посвященное проблеме доноса и направленное против ультрароялистов¹.

Казнь де Ту тоже оправдывали государственным интересом. Виньи доказывает, что подлинной причиной ее было личное раздражение кардинала. «Строгая жизнь г-на де Ту могла бы быть полезной государству, но она была неприятна и опасна для министра, он не колебался, не будем колебаться и мы, оценивая по справедливости это правосудие».

Виньи выражает основную идею своей книги и политический смысл образа Ришелье. «Во что бы то ни стало нужно рассмотреть сущность этого столь прославленного «государственного интереса», из него сделали нечто вроде святыни, которой нельзя касаться. Дурные поступки оставляют нам зародыши дурных законов».

Такие законы не могут спасти государство, напротив — они губят его, развращая граждан. Нравственность на рода важнее его благосостояния. «Да, пусть лучше какой-нибудь государь подвергнется опасности, чем весь человеческий род утратит нравственность. Лучше гибель

¹ См Ch de Rémusat Correspondance т III, стр 409. В 1837 г., после того как суд оправдал военных, участвовавших в заговоре Луи Бонапарта, министерство внесло в палату законопроект о восстановлении трех уничтоженных в 1832 г статей уголовного кодекса 1810 г., согласно которым не донесший о политическом заговоре или государственном преступлении карался тюремным заключением. Законопроект вызвал негодование в кругах оппозиции и третьей партии. Дебаты длились от 28 февраля до 7 марта 1837 г., и законопроект был отклонен (см Thureau Dangin Histoire de la monarchie de Juillet, т III, стр 161—162). В своем дневнике 1837 года Виньи записал те же слова, которыми он комментировал казнь де Ту. В превосходном, вообще говоря, издании Конара об этом нет никаких указаний, ни в комментариях к «Дневнику поэта» ни в комментариях к «Сен-Марту».

династии и формы правления, лучше даже гибель народа, — так как все это можно заменить и возродить, — чем смерть всякой добродетели среди людей» (С.-М., 522).

Таков ясный и последовательный вывод из принятого Виньи нравственного принципа. Теперь он становится также принципом политическим. Утрата нравственности вызывает политическую катастрофу, «государственный интерес» приносит государству бедствие, моральная ошибка превращается в государственное преступление. В деятельности Ришелье обнаруживаются те же закономерности, какие проявились в судьбе Сен-Мара.

6

Категорический императив, противопоставленный эвдемонизму XVIII века, «государственный интерес», опровергаемый философией истории, образы Ришелье и Сен-Мара, столкновение двух противоположных политических систем, толпа персонажей, отличающихся самыми различными нравственными свойствами, шумящих на огромной сцене полудикого и вместе с тем цивилизованного века, — вся эта философско-художественная конструкция была создана для разрешения проблемы, больше всего волновавшей людей 20-х годов, — проблемы революции.

Это не только вопрос генезиса. Дело не в том только, что Ришелье подготовил 1793 год. Современная Франция была созданием революции XVIII века. Либералы заявляли, что Реставрация с ее Хартией явилась утверждением революции. Якобинцы спасли революцию от коалиции, бросившей на молодую республику все армии Европы. Но эти спасители Франции были вместе с тем террористами. Спасая Францию, они погубили свободу, самое ценное завоевание революции. Так отражались события 1793—1794 годов в сознании либералов. Буржуазия воспользовалась теми результатами революции, которые все же сохранились при всех сменявшихся режимах, но социальная программа, а потому и тактика якобинцев приводила ее в ужас. Не будь якобинцев, не существовало бы и буржуазной Франции. Но не будь термидора, революция перешла бы далеко за пределы либеральных мечта-

ний. Вот почему либеральные историки и публицисты, даже когда они принимали якобинскую политику, как государственную необходимость, категорически отвергали ее с нравственной точки зрения.

Когда Виньи обдумывал свой роман, происходили страстные споры вокруг двух только что появившихся книг о Французской революции. В 1823—1824 годах вышли первые четыре тома «Истории Французской революции» А. Тьера, в 1824 году — двухтомная «История Французской революции» Ф. Минье. Минье оправдывал поведение «левых» партий государственной необходимостью, а якобинский террор представлялся ему неизбежным результатом сопротивления, которое оказывала революции партия двора. Естественно, что книга вызвала размышления не только философско-исторического, но и нравственного характера. Работа Тьера, единомышленника и друга Минье, написана с той же точки зрения. Обе книги дали повод говорить о некоей «фатальной школе».

Особенно остро двойная оценка была выражена в книге Тьера. Говоря о гибели жирондистов, Тьер пишет: «Можно было бы поставить выше их только того из монтаньяров, который отважился бы на революционные средства из одних лишь политических соображений, а не из побуждений ненависти».¹

Что побуждало монтаньяров убивать своих противников? Политические соображения или ненависть? Ответ на этот вопрос ничего, конечно, не объяснит в событиях революции: враги революции и предатели родины, естественно, должны вызывать ненависть у тех, кто хочет всеми средствами спасти страну. Но Виньи ставит вопрос именно так — и прежде всего интересуется его моральной стороной. Ришелье, этот «первый якобинец», говорит о политических соображениях, между тем как им руководит одна лишь ненависть. Виньи утверждает, что иначе и быть не может, — ведь каждый тиран, согласно Монтескье и Альфьери, действует только из личных побуждений. Вот почему жертвы кардинала стоят выше него.

Далее, возвращаясь к жирондистам, Тьер пишет еще более известную фразу: «Их оппозиция была рискованна,

¹ «Histoire de la Révolution française», т. I, стр. 265.

их негодование неapolитично; они подвергали опасности революцию, свободу и Францию... Однако я хотел бы быть неapolитичным, как они, подвергнуть опасности все, что подвергли опасности они, и умереть так же, как они, — потому что нельзя смотреть, как льется кровь, не протестуя и не негодуя».¹

Фраза эта обсуждалась во множестве рецензий и вызвала оживленные споры политического и нравственного характера. Тьер вычеркнул ее во втором издании книги. Эта мысль оказывается центральной в нравственно-политической проблематике «Сен-Мара». Отказываясь прибегнуть к тактике своих врагов, Сен-Мар предпочитает лучше погибнуть, чем «пролить кровь». Но Виньи более последователен, чем Тьер. Признавая государственную необходимость тактики якобинцев, Тьер оправдывал их если не с нравственной, то с политической точки зрения. Для Виньи не существует и этого оправдания: он утверждает, что политическая тактика, основанная на идее практической пользы и пренебрегающая нравственностью, не приносит никакой практической пользы, она является ошибкой не только нравственной, но и политической. Если якобинцы не были злодеями по своей природе, они все же совершили зло, и Виньи готов доказать это не только ссылкой на казнь короля и на террор, но и на последовавшую за революцией диктатуру, на Империю и на военное поражение Франции.

Но, борясь с якобинцами, Виньи в то же время борется и с ультрароялистами: ведь они тоже в своих претензиях ссылались на государственный интерес, ведь их политика — это та же анархия и та же безнравственность, которая грозит государству гибелью. Протестуя против якобинизма, Виньи вступал в борьбу и с крайней левой, мечтавшей о революции, и с крайней правой, рвавшейся к государственному перевороту, и фактически уже в 1825 году присоединялся к тем, кто видел единственно правильный путь в строгом следовании Хартии.

Отношение Виньи к политике Ришелье нельзя объяснять как акт ретроспективной мести обездоленного дворянина, а в романе видеть идеологию аристократа, сожалеющего о старых привилегиях и требующего их не-

медленного восстановления.¹ В 1825 году Виньи был очень далек от идеологии ультрароялизма.

Изображенные в «Сен-Маре» дворяне — храбрые солдаты, идущие в бой как на бал, дуэлянты, готовые пожертвовать жизнью ради химерических правил чести, молодые люди, не лишенные ни великодушия, ни свойственной веку жестокости. Однако ни один из них не мог бы стать крупной политической фигурой, государственным деятелем, способным разрешить серьезные вопросы, предвидеть и предупреждать события. Это только материал для законодателя, который мог бы создать из дворянской молодежи оплот трона. Но сама аристократия беспомощна. Ришелье, привлечший ее в Париж, чтобы оторвать от провинций и тем ослабить, уже успел ее развратить. Его секира в большинстве случаев отрубает пустые и довольно бесполезные головы.

Но вот старый маршал Бассомпьер, представитель эпохи Генриха IV, которого либералы упорно противопоставляли Ришелье. Это «laudator temporis acti» — «хвалитель прошедших времен», обязательный для каждого исторического романа. Это «обломок прошлого», персонаж отчасти даже комический. Он не разбирается в современном положении дел, он прославляет фамильярность обращения Генриха со своими дворянами, вспоминает о блеске и веселье двора, и всем, даже любящим его людям, он кажется безнадежно старомодным, как стихи Маро, которые он распекает, и роскошный, усыпанный жемчугами костюм, который он носил на крестинах короля (С.-М., 11, 15, 18). Во всей этой старине нет ничего хорошего, и никому из присутствующих на прощальном обеде в замке д'Эффья этой старины не жаль.

Единственная крупная фигура романа, сохранившая подлинное нравственное величие и высокую добродетель, — де Ту, представитель дворянства мантии, а не дворянства шпаги. К тому же Виньи рассматривает де Ту, сына знаменитого историка, как интеллигента XVII века и пред-

¹ Так рассматривают позицию Виньи все французские исследователи. Ср. L. Maigron. Le roman historique à l'époque romantique, 1898, стр. 272—273; F. Baldensperger, С.-М., стр. 528; M. Citoleux, ук. соч., стр. 85; P. Flottes. Alfred de Vigny, 1925, стр. 66—67; E. Lauvrière. Alfred de Vigny, sa vie et son oeuvre, 1945, т. I, стр. 71—72, и многие другие.

ставителя «аристократии духа». При Людовике XIV аристократия приходит в полный упадок, дворянин превращается в царедворца, в придворного попрошайку. Революция уничтожила класс, давно уже потерявший всякое общественное значение. Виньи все это прекрасно понимал и задумывал романы о судьбе аристократии, в которых должен был рассказать о глубокой деградации класса, к которому принадлежал. Возрождение дворянства он не считал ни возможным, ни желательным. В 1833 году республика казалась ему формой правления, наиболее соответствующей интересам страны (JP, 245). Он говорил о «царстве духа», которое должно наступить после царства феодального насилия, и к «аристократии духа» причислял самого себя.

В салоне Марион Делорм встречаются четыре величайшие «духовные властелины» эпохи — Корнель, Мольер, Милтон и Декарт. Малоизвестные, отодвинутые в тень «великими» современниками вроде Баро и Гомбо, они чувствуют инстинктивное влечение друг к другу. К ним присоединяется де Ту, заслуживший их внимание своими высокими нравственными достоинствами. Среди кавалеров и модных поэтов они составляют особую группу — людей будущего. Это и есть та аристократия духа, которая должна заменить собою исчезнувшую и уже ставшую ненужной аристократию крови.

В словах Корнеля раскрывается историческая перспектива, которой заканчивается роман. Бассомьер и герцог Бульонский предрекают гибель монархии, превратившейся в деспотию. Корнель, возражая Мильтону, провидит более отдаленное будущее: «Человек проходит, но народ возрождается. Этот народ одарен бессмертной энергией, которую ничто не может угасить: часто его воображение будет уводить его с правильного пути, но в конце концов высший разум победит его заблуждения» (С.-М., 482). Виньи имеет в виду, конечно, Реставрацию, последовавшую за революцией, но не абсолютную монархию, к которой стремились ультрароялисты, возрождавшие феодальные привилегии, а монархию конституционную, доктринерского типа, с Хартией, в которой «монархический элемент» сочетается с «элементом республиканским» и «традиции чести» — с конституционными «сводами».

«Законом» изображенной в романе эпохи, или, говоря точнее, основным ее противоречием, является борьба королевского абсолютизма с феодальной аристократией. Этот закон определяет единство эпохи, которое является единством противоречий. Вместе с тем он определяет сюжет, композицию и общий колорит романа. Силы, создающие эпоху, действуют повсюду, во всех слоях общества, и чем больше явлений в романе изучено и изображено, тем полнее обнаруживается в нем этот динамический, творческий принцип века. Роман раскрывается во всю ширь эпохи и пытается включить все, что в ней есть значительного и неизбежного. Архитектоника романа должна соответствовать архитектонике эпохи так же, как персонажи воплощают ее силы, а действие воспроизводит исторический процесс. Значит, чем меньше в романе придуманного, «романического», тем он правдивее, а потому и художественнее.

«Оригинальность этой книги, — пишет Виньи в 1839 году, — заключается в том, что все здесь кажется романом, но в действительности все оказывается историей». Виньи имеет в виду не достоверность рассказанных в романе событий, но его композицию: «Это композиционный трюк, до сих пор не оцененный по достоинству; такая композиция делает историю более интересной для читателя, насыщая ее игрою страстей, но вызывает сомнения в подлинности повествования, а иногда и действительно искажает историю» (JP, 459).

Вальтер Скотт ради максимальной правдивости расчленил роман на два отдельных, хотя и переплетающихся ряда — правду и вымысел. Романического героя он отделил от героя исторического, чтобы не исказить историю любовью. Композиционный «трюк», о котором говорит Виньи, заключался в том, чтобы вновь объединить эти два ряда и политического героя сделать и героем романическим. Виньи соединил то, что было у Скотта раздельно, и тем самым правду превратил в вымысел: правда загорается страстью, и реальные события наполняются «жизнью сердца»; то, что в «Сен-Маре» «кажется романом», в действительности «оказывается историей».

Виньи не удовлетворяла композиция романов Скотта, за исключением одного только «Кенильворта» (JP, 501—502), потому что в этом романе один и тот же персонаж был одновременно и полигическим деятелем и первым любовником. Виньи словно возвращался к традиции XVIII века, к традиции довальтерскоттовского романа типа «Принцессы Клевской» мадам де Лафайет. Однако он не приносил историю в жертву романическому интересу — он хотел найти романический интерес в самой истории. «В последние годы (и это, может быть, является следствием политических событий) искусство больше чем когда-либо интересуется историей. Все взоры прикованы к нашим «хроникам», — словно, достигнув зрелости в своем шестивии к более серьезным делам, мы на мгновение останавливаемся, чтобы дать себе отчет в нашей юности и ее заблуждениях. Следовательно, нужно было удвоить интерес при помощи воспоминания. Так как Франция больше, чем другие страны, проникнута этой любовью к фактам и так как я избрал недавнюю и всем хорошо известную эпоху, мне казалось излишним подражать иностранцам (Вальтер Скотту), которые в своих картинах изредка и только на горизонте показывают основных героев своей истории, я поместил героев нашей истории на первом плане, я сделал их главными действующими лицами трагедии» (С.-М, V—VI).

Следовательно, реформа, которую совершил Виньи, казалась ему самому дальнейшей борьбой с романической интригой. Отказываясь от специально романического героя и строя свое произведение на историческом интересе, он переносил в роман шекспировский принцип и упразднял принцип расиновский. Он продолжал дело, начатое Вальтер Скоттом, но отвергал компромисс, принятый шотландским романистом. В этом отношении он хотел пойти дальше Вальтер Скотта, по следам Шекспира.

Решение проблемы, данное в «Сен-Маре», было воспринято как реформа жанра. «Это сама история, клочок прошлого», — писал Планш и приводил слова «одной из самых остроумных женщин французского общества», определившей отличие «Сен-Мара» от «Пуритан»: «Во французском романе история является не только горизонтом пейзажа, рамкой картины, но одновременно и полотном

и рамкой, это вся картина целиком — равнина и долина, поля и горы, горизонт и пейзаж».¹

Очень точно характеризовал позицию Виньи его друг Огюст Барбье «Г-н де Виньи написал исторический роман, но такой, какой уже был создан мадам де Лафайет в «Принцессе Клевской» и аббатом Прево в «Кливленде», его больше интересовало развитие характеров и страстей, чем описание нравов и пейзажей Франции. «Сен-Мар» — это скорее история в ее движении и жизни, трагедия вроде хроник Шекспира, чем вымышленная фабула (*une fable de roman*) с условными персонажами, введенными в исторические события».²

В романе, который должен показать все, что заключено в эпохе, в совокупности ее противоречий и в ее непрекращающейся борьбе, сталкиваются полярно противоположные натуры — от человека-зверя до человека высочайшей духовности, от судьи Лобардемона до осужденного де Ту. Грустная королева Анна и легкомысленная мадам де Отфор, аббаты и инквизиторы, принцы и палачи сгруппированы в положениях, в которых с особенной отчетливостью выступают их нравственные качества.

Но этим не исчерпываются противоречия. В каждом герое живет общее и частное — роль, которую он играет в обществе, и его внутренняя личная жизнь, без которой, по мнению романтиков 20-х годов, невозможно мыслить историю. Люди, вознесенные на вершину власти и славы, страдают, как и все другие. Это все тот же контраст величия и несчастья. Ришелье, обладающий властью, которая больше, чем королевская, жалуется на свою судьбу. Могущественный король не смеет вернуть из изгнания родную мать. Единственное сокровище королевы — заржавленный кинжал со старыми следами крови. Величайшая пышность двора — прах и тлен, суета, которая никого не развлекает и является предметом вожделения

¹ G. Planche Alfred de Vigny — «Revue des deux Mondes», 1832, т. VII, стр. 307, 308. Ср. его же статью в том же журнале, 1834, т. I, стр. 523.

² Статья О. Барбье о романе Леона де Вайи «Анжелика Кауфман» («Revue des deux Mondes», 1 мая 1838, стр. 412). Эти фразы, очевидно, были переделаны по настоянию издателя Бюлоза, боявшегося обидеть Виньи. См. *Sainte-Beuve Correspondance générale, recueillie, classée et annotée par Jean Bonnerot*, т. II, 1936, стр. 381—382.

лишь для отъявленных негодяев. Виньи охотно передает эти различные аспекты в одной сцене, иногда формулируя их в одной фразе. Вслед за казнью Сен-Мара и де Ту описывается праздник в королевском дворце: «Могучий кардинал хотел отпраздновать свое торжество одновременно в двух крупнейших городах Франции» (С.-М., 463). Два старика, презренные и умирающие, посылают на смерть двух молодых людей, полных сил и таланта.¹ Мария Гонзага узнает о смерти Сен-Мара на балу. Великое горе возводит ее на престол, и Анна Австрийская, приведя ее в чувство, говорит: «Бедное мое дитя, вы стали польской королевой» (С.-М., 475).

Противоречия содержатся не только в положении действующих лиц, но и в их психологии. Сен-Мар, человек высоких помыслов и благородных инстинктов, кидается в водоворот придворных интриг и идет на преступление. Жак Лобардемон, отверженный обществом разбойник и убийца, хранит в душе благодарность за услугу, ему оказанную, и рискует жизнью ради своего спасителя. Грязный капуцин мечтает о кардинальском пурпуре и, пресмыкаясь перед каждым придворным, преследует свою честолюбивую мечту. Де Ту, самый безупречный из всех героев романа, осужден за государственную измену. Так в неожиданных аспектах встает трагическая эпоха в ее борьбе и противоречиях, которые, казалось Виньи, раздражают Францию еще и в XIX веке.

Единство исторического романа — это единство драматическое. В центре стоит одно событие, столь обширное, что для его подготовки и объяснения требуется картина целой эпохи во всем ее многообразии. С самого начала завязывается узел политической интриги, который будет развязан только смертью главного героя. В романе нет никаких посторонних интересов, а его многочисленные эпизоды представляют собой лишь сцены огромной исторической драмы, неуклонно двигающейся к своему разрешению. Цикл событий, рассказанных в романе, точно очерчен и определен философско-историческим их смыслом. Каждая деталь связана с общим целым неразрывной нитью причинной последовательности. Так достигается «единство

интереса», противопоставленное множеству мелких интересов, на которые распылялись приключенческие романы XVIII века.

В драме, так же как и в повествовательных жанрах классической поры, господствовал «принцип непрерывности». Драматург должен вести действие последовательно, не допуская ни пустой сцены, ни промежутков между явлениями, — правила единства необходимо предполагали такую непрерывность действия. Романист должен сообщать читателю о том, что совершают его герои, не оставляя их ни на минуту. Если же приходится рассказывать о других лицах или вставлять вводные повествования, то автор должен возвращаться к тому месту, где он оставил своего героя, и восстанавливать непрерывную нить действия. Романтический роман эту традицию нарушил.

Чтобы показать множество процессов, совершающихся одновременно в разных слоях общества, с различными героями и на территории целой страны, принцип непрерывности казался непригодным. Он прямо противоречил новому мировоззрению и новой эстетике. Исторический роман не хочет выделять одно-единственное лицо из исторического потока, напротив, он хочет показать своего героя как частицу сложного и противоречивого целого. Отбрасывая биографическое, «житийное» построение, романисты вместе с тем приходили к «методу картин», к технике новой романтической драматургии.

В шекспировской драме много эпизодов, в которых изображены различные аспекты действия и разные группы героев. Они не отвлекают от главной задачи, но объясняют и подготавливают основное событие. Автор оставляет главного героя для того, чтобы глубже его объяснить и сильнее заинтересовать его судьбой; он окружает его воздухом и людьми, чтобы дать ему более интенсивную жизнь. Шекспировская драма разбрасывает действие в пространстве и времени, чтобы заключить в своем единстве более полную и более правдивую действительность.

Шекспир был учителем романистов так же, как и драматургов. Сам Виньи, оправдывая двухлетний перерыв в действии между первой и второй частью своего романа, ссылается на Шекспира: «Пусть на крылах воображения сцена несется с быстротою мысли, — восклицает бессмертный Шекспир с хором одной из своих трагедий, — пред-

¹ Это было отмечено уже Вольтером в его «Essai sur les moeurs». См. М. Citoleux, ук. соч., стр. 76.

ставьте себе короля в Океане, во главе своего великолепного флота; наблюдайте за ним, следуйте за ним». В этом поэтическом движении автор пронесется сквозь время и пространство и по собственному произволу переносит внимательных зрителей туда, где происходит действие его чудных сцен. Мы воспользуемся тем же правом, не обладая тем же гением» (С.-М., 219).¹

Место действия в «Сен-Маре» меняется непрерывно, причем ни одна из двадцати шести глав не начинается в том месте, в каком заканчивается предыдущая. На сцене постоянно появляются новые группы действующих лиц. Перед глазами читателя все время возникают новые зрелища. Персонажи вводятся по мере развития событий, иногда только в середине романа, а действовавшие в начале, исполнив свою роль, исчезают навсегда.

Уже в романах XVIII века, в связи с развитием «чувства природы», место действия характеризуется подробно и тщательно. Чаще всего это пейзаж — обычно типа английских парков, к концу века приобретающий все более мрачный и неистовый характер. В «черных» романах место действия тесно связано с совершающимися событиями. Это уже не фон и не декорация, приятная сама по себе или подчеркивающая настроение героя. Тайна, окутывающая действие, заключена в темных залах и подземельях, куда ведут потайные лестницы, вырубленные в толще стен, драпировка на стенах скрывает замурованные двери. Читатель всматривается в обстановку, так как от нее зависит спасение или гибель героя. У Вальтера Скотта место действия было связано с историческими событиями.

В своей почти программной поэме «Хижина пастуха» Виньи высказывает равнодушие к природе, противопоставляя ее вечному бесчувствию «величие человеческих страданий». Однако в ранних своих поэмах он немало внимания уделял природе, как поверенной своих душевных волнений. Сен-Мар, прощаясь с пейзажами родной Турени, наблюдает «лазурное небо, прозрачные желтые воды, острова, покрытые сверкающей зеленью». «О, природа,

¹ Альфред де Виньи имеет в виду пролог к исторической хронике Шекспира «Жизнь Генриха V», однако содержание этого пролога он излагает очень неточно.

природа, — думал он, — прекрасная природа, прости! Вскоре сердце мое, утратив простоту, перестанет чувствовать тебя, и ты будешь нравиться только моим глазам; это сердце уже пылает глубокою страстью» (С.-М., 13). Здесь природа еще сохраняет свой старый руссоистский характер: в ней — святость и блаженство, и она противостоит обществу, охваченному страстями и суетой. Вот почему в «Сен-Маре» так много пейзажей, мрачных и веселых, задумчивых и меланхолических. Как правило, они соответствуют настроению героя, которое они обрамляют и поддерживают. Все они тесно связаны с действием, будь то описание Пиренеев, по которым пробираются контрабандисты с тайным договором, или бездна, где погибает Жак Лобардемон, или витая лестница в знаменитом Шамборском замке, по которой поднимается отец Жозеф, подслушивающий разговор Сен-Мара с королем.

События, изображенные в романе, раскинулись по всей Франции, от фамильного замка Сен-Мара до Лионской площади, где он был казнен. В романе раскрывается вся панорама старой Франции: здесь и мирные пейзажи Турени, и мелкие провинциальные городки — Луден, где казнят Юрбена Грандье, и Перпиньян, где происходит сражение, — парижские улицы и охотничьи парки, сердце Франции и самые отдаленные испанские ее рубежи, недавно привлекавшие такое острое внимание французов.

В XVIII веке, когда в историографии господствовала теория «малых причин», основной конструктивной силой романа был случай. Это он завязывал интригу, устраивал похищения на большой дороге, встречи в гостиницах, разлуки и узнавания. Теми же средствами вводились в роман изобразительные элементы, правоописательные сцены, «характеры». В «археологическом» романе материал эпохи передавался в ряде описаний, соединенных какой-либо случайной связью. Проще всего было связать этот «курс древностей» так или иначе мотивированным путешествием, будь то путешествие Анахарсиса, Антенора или Тристана. Даже в «Мучениках» Шатобриана эта задача разрешалась при помощи традиционного путешествия. Идея закономерности, пронизывающая исторический роман 20-х годов, должна была создать новую конструкцию, каждый элемент которой связан с целым узлами строгой общественной и исторической необходимости.

Сен-Мар выезжает из своего фамильного замка, чтобы добыть себе счастье, — и вся первая глава полна предчувствий и предсказаний. Он выезжает в пятницу, тринадцатого числа, в день Двух мучеников. За прощальным столом сядут тринадцать человек, благодаря появлению Марии Гонзага, из-за которой Сен-Мар и погибает. Конь Сен-Мара падает у ворот. Прощаясь с Марией, Сен-Мар оставляет на ее руке след крови. Марии слышится чей-то голос, произнесший во мраке их имена. Во время этого тайного прощания Сен-Мар пророчествует в альтернативной форме: «Вы будете принадлежать мне, или голова моя падет на плахе». Последнее слова Марии — также альтернативное предсказание. На слова Сен-Мара: «Разве может кто-нибудь нас разлучить?» — она отвечает: «Никто, разве одна только смерть!» Те же предсказания и в дальнейших главах: когда аббат Килье говорит Сен-Мару о его будущем, раздается страшный крик, который аббат принимает за дурное предзнаменование. Сен-Мар видит пророческий сон: Мария ведет его вслед за собою к трону, который оказывается эшафотом, и он целует ее руку, которая оказывается рукою палача. Безумная Жанна де Бельфбель предсказывает ему смерть и повторяет это предсказание в шатре кардинала. Сен-Мара пугает даже милость короля — «словно она может стать для меня роковой». Сен-Мар и де Ту, согласно «старому суеверию», раскрывают острием шпаги требник и на раскрытой страничке читают о мученичестве Гервасия и Протасия, которое предсказывает им их собственную судьбу.

Предзнаменования тревожат и других героев. Бассомпьер вспоминает, что на прощальном обеде в замке Сен-Маров за столом было тринадцать человек. Граншан слышит звон надтреснутого колокола в то время, как его господин находится в церкви на свидании с Марией, и видит в этом недобрый знак. Предсказание, хотя и посланное кардиналом, смущает собравшихся на балу у Марион Делорм. Наконец, вся глава, в которой решается судьба Сен-Мара («Охота»), насыщена мрачными предчувствиями: при полном благополучии всеми овладевает беспокойство, возникающее откуда-то из глубин подсознания.

Эти приметы и предзнаменования создают впечатление неотвратимости и закономерности совершающегося. Они

подчеркивают основную идею романа: юный и все еще чистый герой идет на недоброе дело, он прощается с мирной природой, которую он больше не будет чувствовать. «Это сердце уже пылает глубокой страстью, и рассказ о человеческих интересах вызывает в нем неведомое волнение: итак, нужно войти в этот лабиринт; может быть, я в нем погибну, но ради Марии...» (С.-М., 13). Старый маршал Бассомпьер предсказывает гибель дворянства как результат политики кардинала, — это и есть тот «лабиринт», в который неосторожно вступает Сен-Мар. На таком фоне приметы приобретают особый смысл: они становятся конкретным указанием того, что ожидает героя. Судьба его определена не случаем, а его собственной волей, природой нравственных законов и историческими условиями эпохи.

Первый шаг, который Сен-Мар совершает на этом поприще, — участие в процессе Юрбена Грандье. Впервые он встречается с политикой кардинала и тотчас же становится его врагом. Его поведение при дворе определено этим эпизодом правительственного правосудия.

Процесс Грандье во время Реставрации служил прекрасным оружием в борьбе против «поповской партии», как назвал ее Монлозье. В 1818 году Жюль Гарине подробно, с многочисленными оправдательными документами, изложил этот эпизод.¹ В 1822 году появился роман Бонелье «Юрбен Грандье», который был известен Виньи.² «Антимонашеские» темы, разрабатывавшиеся в драмах и романах XVIII века,³ вновь приобретали политическую актуальность. Достаточно сказать, что в 20-е годы была напечатана «История одержимых урсулинок Лудена и мучений отца Сюрена», в которой Юрбен Грандье был изображен в виде колдуна, околдовавшего монахинь, а «Католическая ассоциация Священного сердца» в изданной ею в 1828 году «Назидательной хронике» настойчиво рекомендовала эту книгу своим читателям. Рассказывая

¹ J. Garinet. Histoire de la magie en France, depuis le commencement de la monarchie jusqu'à nos jours, 1818, стр. 205—235 и приложения.

² См. M. Citoleux, ук. соч., стр. 113.

³ См. E. Estève. Le théâtre «monacal» sous la Révolution, ses précédents et ses suites, в кн.: E. Estève. Études de littérature préromantique, 1923.

о казни Грандье, Виньи понимал, что он способствует либеральной пропаганде, и, желая смягчить действие этих сцен, он написал фразу, в которой проявился умеренный либерализм, свойственный Виньи в середине 1820-х годов: революция своими карами, говорит он, исправила французское духовенство, и теперь, пройдя сквозь «мученичество», оно «редко бывает порочным» (С.-М., 28).

Процесс Грандье связан и с дальнейшими событиями романа: Жанна де Бельфьер, племянница Лобардемона, терзается угрызениями совести. Она искупает свой грех в хижине контрабандиста, бывшего сообщника Лобардемона. Лобардемон, убивший своего сына и племянницу, сам погибает от руки того, кому он служил, понеся кару за свои злодеяния. Процесс Грандье имел решающее значение для развития действия романа, так как определил дальнейшее поведение Сен-Мара и сделал его непримиримым врагом кардинала. Этот ряд событий, открывающийся казнью Грандье, логически завершается казнью Лобардемона — справедливым и неизбежным возмездием.

Динамический, насыщенный действием роман полон неожиданных встреч и совпадений. Старик Лобардемон встречается со своим сыном в Пиренеях, в той самой хижине, где искупает свою вину его племянница; Жанна де Бельфьер попадает в палатку Сен-Мара; казнь Лобардемона происходит в той же самой крепости, где заключены его жертвы. Это как будто случайное сцепление событий строго мотивировано, каждая встреча и каждый поступок имеют свою реальную причину. Основным режиссером действия выступает Ришелье. В своем уединении он, словно паук, плетет сеть интриг и создаст обстоятельства, в которых погибают его враги и жертвы. Однако и это — не главная причина: над кознями Ришелье, над страстями и умыслами людей стоит другая, высшая закономерность.

Сен-Мар стал честолюбцем в силу любви и врагом Ришелье под влиянием процесса Грандье. Тайна заговора обнаружилась вследствие предательства короля и плутней Жозефа. Государственная измена была раскрыта благодаря подслушанному разговору двух влюбленных и неосторожному прыжку Жака. Это ряд непосредственных, прямых мотивировок, объясняющих каждый факт

и каждый поступок, взятые в отдельности. Но эти причинно-следственные отношения кажутся случайной комбинацией, капризом брошенных наудачу игральные костей в сравнении с высшей закономерностью исторического развития, которая получает в них свое отражение.

Сен-Мар погиб не из-за происков Ришелье, заговор не удался не по тому, что Марион Делорм была агентом кардинала, и не по тому, что хижина пиренейского контрабандиста стояла на краю пропасти, но потому, что феодализм отжил свое время, а феодально-аристократическая психология и методы борьбы не могли устоять перед новой политической системой кардинала Ришелье. Дело Сен-Мара было проиграно, ибо все, на что он опирался и что хотел возродить, прогнило и рушилось, и Франция развивалась в направлении абсолютной монархии. Над множеством сюжетных мотивировок возвышается историческое объяснение, «закон эпохи», который и проявляется в этой эмпирии причин и следствий.

Но над «законом эпохи» стоит другой, высший закон, «закон человечества», общественный и нравственный по своему существу. Этот закон Виньи хочет показать в судьбе своих героев так же, как и в судьбе государства. В его романе возникают аналогии с прошлым и будущим, и под историческим колоритом четко выступает рельеф постоянных нравственных свойств. Сен-Мар погибает не только потому, что кардинал оказался сильнее его, но и потому, что он должен был искупить вину и своею смертью утвердить нравственную идею, — так же как Лобардемон погибает не только потому, что он был обманут Жозефом, но и потому, что этого требовало справедливое возмездие.

В действии «Сен-Мара» обнаруживается ряд закономерностей, различных по своей природе, но подчиненных единому замыслу. Первой, наиболее очевидной и элементарной, является сцепление внешних причин и следствий, упраздняющее то понятие «случая», которое господствовало в романе XVIII века. Вторая закономерность, закономерность исторического развития, определяет расположение борющихся сил, ход событий и результат борьбы. Третья и высшая закономерность, нравственного порядка, придает высший смысл жизни человека и судьбам государства, так как она ведет человечество к нрав-

ственному и справедливому состоянию. Без нее, по мнению Виньи, непонятны чередование эпох и столкновение государств.

В эмпирии действительного эту закономерность трудно обнаружить, но без нее невозможно понять нравственную жизнь человека и пути истории. Задача романиста, по мысли Виньи, — вскрыть в связи событий все неизбежное и должное, что заключено в истории, и таким образом создать реальный миф, прекрасный и поучительный своей высшей правдивостью и исторической конкретностью. Вот почему исторический роман живет в двух планах: в плане преходящего и частного и в плане постоянного и общего.

Это отразилось и на методе обрисовки персонажей. Многие критики упрекали Виньи в том, что его главный герой — современный молодой человек, слегка меланхолический идеалист, мыслящий и влюбленный так, как то полагалось романтику XIX века. Однако с точки зрения Виньи здесь не было никакого анахронизма. Он не хотел изобразить в своем герое одно только историческое и преходящее, — это было бы ложью и оскорблением истории. Таких людей не существует, это измышление тех, кто за костюмом не видит человека и за правами — нравственности. Ведь для Виньи единство человечества заключается не только в разнообразии его исторических и национальных воплощений, но и в постоянных, присущих всем людям свойствах. Основное в человеке и человечестве — это его общественное начало, та сила, которая, по мнению Виньи, создает общество и движет историей, нравственное ядро, сохраняющееся при всем различии вкусов, взглядов и замыслов. В шаткой эмпирии нравов только нравственный долг сохраняет единство человечества и непрерывность его общественной жизни.

Это понятие нравственного единства человечества придает героям Виньи особый характер. Не лишая их исторического своеобразия, оно не позволяет им раствориться в преходящем. И чем глубже изучен герой, тем тверже в его исторической психологии проступают нравственные качества, близкие читателю XIX века.

Поэтому главные, наиболее разработанные действующие лица могут показаться наиболее современными. Сен-Мар, несмотря на всю свою историческую обусловлен-

ность, выходит за рамки эпохи. С особым искусством, с заранее обдуманым философским умыслом он создан как «вечный современник». И чтобы достигнуть этого, Виньи сплавил с нравами исчезнувшего времени вневременный нравственный императив.

То же следует сказать и о других героях романа: о де Ту, Ришелье, Жозефе, Жаке. Каждый из них живет в двух стихиях — как современник XVII века и как нравственный тип, возможный и постижимый вне его эпохи. Каждый воплощает в себе ту или иную идею. Именно поэтому все они являются членами определенной нравственной системы. Они градуированы и связаны друг с другом, как части грамматического предложения или музыкальной фразы. Каждая их грань объясняет соответствующую грань другого персонажа. Самоотверженность де Ту, так же как низость Жозефа, поясняет психологию Сен-Мара, противопоставленную психологии Ришелье и в то же время сопоставленную с нею. В соседстве с Жаком Лобардемоном фигура его отца становится еще более рельефной, а Фонтрайль и Гонди характеризуют аристократическую молодежь с такой отчетливостью потому, что позади всех этих отважных воинов и легкомысленных дуэлянтов стоит мрачный образ Ришелье.

«Идея — это все», — писал Виньи, подчеркивая философский смысл своего романа. Краткий эпизод французской жизни XVII века в своей исторической неповторимости разрешает общественную проблему широкого значения, вечную альтернативу долга и чести, страсти и воли, чувственного и нравственного. Этот обрывок истории, интерпретированный творческим воображением, должен был, по замыслу Виньи, стать иллюстрацией нравственных законов, связующих, словно круговой порукой, всякое человеческое общество.

Все это огромное философско-историческое содержание должно было опираться на массу изученного фактического материала. Действительно, Виньи прочел множество исторических трудов, художественных и философских произведений, мемуаров, памфлетов и сатир эпохи — то, что было опубликовано и доступно читателю 1825 года. И тем не менее Виньи допустил множество анахронизмов, которые были ему необходимы для его художественных задач. Бассомпьер был арестован в 1631 году, но в таком

случае была бы невозможна его встреча с Сен-Маром, необходимая для замысла; историческая Мария Гонзага была на десять лет старше, чем в романе, она отбывала ссылку не в замке маршала д'Эффи, а в Венсенском замке; Морильяк был казнен за много лет до казни Грандье; Гонди не участвовал в заговоре, как сказано в романе, и не был другом Сен-Мара, и т. д.¹ Виньи считал себя вправе контаминировать факты, датировать их по своему произволу, выбирать наименее достоверные, но наиболее важные в художественном отношении, — например, заменить в шкатулке королевы английские перчатки, о которых сообщает мадам де Мотвилль, пачкой писем и кинжалом с запекшейся кровью Бекингема. Для него важнее была философско-историческая идея, общий колорит времени, нравственный смысл биографии, чем детали, которые художник вправе забыть, изменить или выдумать.

8

Во время работы над «Сен-Маром» Виньи хотел написать еще несколько исторических романов. В 1824 году он задумывал роман о тамплиерах, затем «античный» роман из эпохи возникновения христианства, «эпический» роман из жизни священников до установления celibата, наконец роман о Людовике XIV, который должен был доказать, что абсолютная власть является политической анархией и варварством (JP, 16—17). Но к этим замыслам Виньи больше не возвращается. Он задумывает ряд исторических романов, которые должны были рассказать историю французского дворянства после Ришелье вплоть до Реставрации. 7 июня 1833 года Виньи разрабатывал план «Герцогини Портсмутской», романа, который должен был составить продолжение «Сен-Мара».² Здесь он

¹ Эти расхождения между романом и документами преимущественно мемуарного характера отмечены у Citoleux, ук. соч., стр. 67—144.

² «Как история мадам де Керуаль, герцогини Портсмутской, могла стать продолжением «Сен-Мара», — пишет комментирующий эту запись Бальденсперже, — можно себе представить, лишь утягивая различия писателя к хронологии» (JP, 261). Однако все здесь совершенно понятно, и никакой хронологической путаницы нет.

собирался показать «вторую стадию упадка знати, стадию коррупции, примененной Людовиком XIV, следующей за стадией топора, начатой Ришелье». Затем должен был последовать «Солдат», наиболее поздняя по времени действия часть эпопеи, и, наконец, еще два романа: «Величайшее и первое мученичество при Людовике Святом» и «История величия и мученичества дворянства во Франции» (JP, 261—262).¹ В 1836 году Виньи более подробно характеризует задуманные им четыре романа:

«1. Аристократия мирно правит, феодализм. — Они (аристократы) не доверяют Бурбонам, которые утверждают свою власть жестокостями. — Король Иоанн.

2. Сен-Мар. Людовик XIII через посредство Ришелье губит дворян.

3. Герцогиня Портсмутская. Людовик XIV принимает их в своих передних, разоряет их с помощью азартных игр и тщеславия.

4. Революция делает их «париями», каковыми они теперь и являются» (JP, 388—389).

Словно желая противопоставить аристократии крови новую, аристократию духа, Виньи незадолго до смерти задумывает еще один исторический роман. «12 сентября 1862 года. Разработать в форме исторического романа. *Европейская аристократия*, несмотря на дух демократизма, приходит на смену европейской феодальной знати. На место наследственной аристократии крови приходит аристократия духа, принадлежащая всем народам» (С.-М., 539).

Этот новый роман должен был стать оправданием нового времени, как «Сен-Мар» был осуждением старого, — ибо не восхищение прошлым заставляло Виньи писать поэтическую историю XVII века, но желание понять настоящее и уяснить будущее. «Следует как можно лучше осветить главные эпохи нашей истории, чтобы прекра-

Герцогиня Портсмутская (1649—1732), любовница английского короля Карла II, играла при нем роль французского агента. Виньи имел в виду не продолжение сюжета «Сен-Мара», а дальнейшие судьбы французской аристократии.

¹ Уже в январском каталоге 1833 г. издательства Гослен был обещан «новый исторический роман в двух томах» Альфреда де Виньи и сборник его исторических новелл. «Исторические новеллы», очевидно, составили сборник «Рабство и величие военных».

тить ребяческие сожаления о прошлом, которым предаются некоторые неразмывляющие умы», — пишет Виньи в комментариях к своему роману (С.-М., 489). История есть развитие, а не регресс, современность лучше старины, демократическое «царство духа» лучше аристократического «царства силы». «Непрерывно возрастающая власть ума, — записывает Виньи в 1828 году, — приведет общество к такому состоянию, при котором ни одно свободное влечение не будет стеснено, и порядок будет неизменно гарантировать это» (JP, 48).

Уроки истории, заключенные в «Сен-Маре», имеют в виду будущее. Они учат тому, как исправлять ошибки, совершенные в прошлом. Они говорят о том, что прошлое часто бывает безвозвратно ушедшим, и тогда восстанавливать его невозможно и не нужно. История не только воскрешает старину, но и погребает ее. Она также оправдывает то, что возникло на ее развалинах.

Виньи не ошибся в своих ожиданиях: «Сен-Мар» был встречен прессой и читателями с полным одобрением. Гюго называл роман «одним из самых замечательных произведений эпохи: толпа будет читать его как роман, поэт — как драму, государственный деятель — как историю».¹ Классически настроенные критики увидели в «Сен-Маре» «необыкновенное искусство логического построения характеров, искусство чередования нежных и сильных волнений, страха и жалости». Они констатировали «частые описания, которые, однако, никогда не надоедают»,² между тем как другие рецензенты хвалили роман за отсутствие описаний, видя в этом даже преимущество Виньи перед Вальтер Скоттом.³ По мнению Амедея Пишо, одна из важнейших заслуг Виньи в том, что он не следовал рабски за Вальтер Скоттом, не включил в свой роман комический персонаж с какой-нибудь надоедливой фразой и не злоупотребил ни сценами в харчевнях, ни площадными диалогами.⁴ Некоторые хвалили Виньи за то, что он освободил свой роман от вымышленных, романи-

ческих героев, другие упрекали за то, что он объединил в одном историческом лице политическую и любовную интригу и потому принужден был исказить историю.¹ Третьи не замечали никакой принципиальной разницы между Скоттом и Виньи и утверждали, что «Сен-Мар» сделан по шаблону Скотта и уступает своему образцу лишь в том, что язык его недостаточно хорош,² — иначе говоря, слишком «романтичен».

Многие рецензенты указывали на исторические источники романа. Не следовало третировать историю с тем же пренебрежением, с каким автор третировал правила единств, пишет Бриконт, «умеренный» классик из «*Journal des Débats*»: убийство князя де Суассона не доказано, Анна Австрийская не была влюблена в Бекингема, а Мональдески был убит только через пятнадцать лет после казни Сен-Мара.³

Сент-Бёв, развивая романтические взгляды, указывал на то, что «намеки», столь частые в романе, нарушают его правдивость.⁴

Многие критики, щеголяя эрудицией, говорили об анахронизмах и всякого рода неточностях. «Размышления об истине в искусстве», которые были ответом на эти обвинения, вызвали новые возражения, уже принципиально эстетического характера. По мнению Амедея Пишо, Виньи просто повторил то, что много раз было сказано в устаревших трактатах об изящных искусствах.⁵ Бальзак, как и многие другие, полемизировал с основным положением, против которого, еще до появления трактата, возражал и Гюго: «Идея — это все. Имя собственное — только пример и доказательство идеи».⁶

Роман Виньи, который в 1837 году Пушкин назвал «облизанным»,⁷ критикам 20-х годов казался скорее расстрепанным: многие рецензенты говорили о причудли-

¹ Этот упрек сделает Виньи и Моле, принимавший его во Французскую Академию.

² «*Journal des Débats*», 8 ноября 1830, стр. 2.

³ Там же, 18 августа 1826, стр. 2.

⁴ «*Globe*», 8 июля 1826. Перепечатано в «*Portraits contemporains*», 6 томов, т. II, стр. 536.

⁵ «*Revue Encyclopédique*», 1829, т. 42, стр. 70.

⁶ См. H. de Balzac. *Oeuvres complètes*, т. XXII, 1872, стр. 50.

⁷ А. С. Пушкин. Полн. собр. соч., «*Academia*», т. V, 1936, стр. 188.

¹ «*Quotidienne*», 30 июля 1826. Цит. у Бальденсперже, С.-М., стр. 553.

² «*Journal des Débats*», 18 августа, 1826, стр. 4.

³ «*Indépendant*», 28 августа 1827. Цит. у Бальденсперже, С.-М., стр. 552.

⁴ «*Revue Encyclopédique*», 1829, т. 42, стр. 510.

восте и архаичности языка. Виньи, писал Брикоть, принадлежит к той школе реформаторов, которые хотят вернуть нас к первобытным временам; можно было бы подумать, что роман написан в эпоху Фронды, когда и нравы и литература находились под влиянием Испании.¹ Жюль Жанен назвал Виньи «рассказчиком в духе Фруассара».²

Самое существенное замечание сделал Виньи сам Вальтер Скотт. Через русского полковника Мейендорфа Скотт в мае 1829 года передал Виньи, что «находит в «Сен-Маре» только один недостаток: народ в нем не занимает должного места. Он считает, что наш народ так же живописен, как и его народ, а наши читатели с тем же терпением вынесут народные разговоры». Очевидно, речь шла об изображении народа, а не о роли, которую он должен играть в действии. Виньи, записавший в своем дневнике это мнение великого мастера, утверждал, что Скотт неправ, и французская публика совсем не так «терпелива», как шотландская: «Его Шотландия интересуется каждой своей горой, а разве Франция любит все свои провинции?» (JP, 56). Недавняя рецензия А. Пишо могла убедить Виньи в том, что не все французские читатели жаждали «народных разговоров», которые Пишо называл «площадными диалогами».

Через три года Виньи вновь возвращается к этому замечанию, имея в виду описательно-этнографический момент романов Скотта: «Мне кажется, что роман, созданный Вальтер Скоттом, годился только для того, чтобы изображать страну, нравы и природа которой Европе неизвестны. Купер был прав, рабски подражая ему, так как он должен был познакомить читателей с Америкой. Но повсюду в Европе совершали грубую ошибку, желая сделать то же самое в отношении хорошо известных стран. В «Сен-Маре» я попытался сделать нечто противоположное, построив сюжет на исторических персонажах, отодвинув вымышленные фигуры к горизонту и едва очертив страну и народ» (JP, 164—165).

Эта запись была сделана, очевидно, по прочтении статьи Планша и в то время, когда слава Вальтер Скотта

начала меркнуть. Теперь внимание Виньи привлекали «Консультации черного доктора», которые казались ему наиболее подходящим для него жанром. Но основная тенденция здесь была та же: при некотором неопределенном демократизме осторожное отношение к народным массам и подчеркнутый интерес к личности, независимо от ее общественного положения.

Мнение романтического читателя 20-х годов довольно хорошо резюмировал П. А. Вяземский: «Французская литература много успела в последние годы в роде, как назвать, романтическом, или естественном, в противоположность роду классическому, который весь искусственный. Этот роман весь ознаменован какою-то трезвостью, истиною, которая имеет свою свежесть, как вода, которая бьет из родника, и пьющая на месте, а не приторная вода, увядшая и согретая в буфете. В Альфреде де Виньи нет глубокости Вальтер Скотта, но есть тонкость, верность в живописи».¹

Но после 1830 года оценки резко изменились, и не только потому, что исторический жанр все больше утрачивал свою привлекательность. Демократические тенденции эпохи находились в противоречии с теми сценами романа, где был в уродливом виде изображен народ. Эти сцены должны были показаться оскорбительными тем, кто чтит французскую революцию и признавал суверенитет народа во всех вопросах политической жизни. Симпатии Виньи к Сен-Мару воспринимались главным образом в политическом плане, и это вызывало раздражение и в либеральных и в демократических кругах. Поэтому и роман казался пропагандой феодализма — точка зрения, усвоенная последующей критикой. Нравственная проблематика романа исчезла из поля зрения поколений, которым пантеизм и «естественно-научное» мировоззрение рекомендовали бесстрастное отношение к истории и скорее бытовое, нежели философское изучение прошлого. Сторонникам «твердой власти» и бонапартистам всех оттенков образ Ришелье казался ложным, а борьба с теорией государственного интереса — чем-то вроде политического ребячества. Сент-Бёв в дальнейших своих статьях

¹ «Journal des Débats», 18 августа 1826, стр. 3.

² «Revue de Paris», октябрь 1829. Цит. у Бальденсперже, JP, 73.

¹ П. А. Вяземский. Записные книжки. — Полн. собр. соч., т. IX, стр. 46.

о Виньи высказывается о романе все менее доброжелательно, а Анатоль Франс сочтет «Сен-Мара» единственным неудачным произведением великого поэта, систематически искажающим историю и ложным с начала до конца.¹ Тем не менее роман много читался в течение всего XIX века и неоднократно переводился на европейские языки.

В развитии исторического романа «Сен-Мар» сыграл очень большую роль. В первой половине 20-х годов под названием «исторических» печатались романы приключенческие и «страшные» либо романы «археологические». «Манера Вальтер Скотта» оправдывала известное отключение частных судеб от исторических событий, что приводило к неумеренному развитию приключенческого или романического элемента, освобожденного от серьезного исторического колорита — от истории оставались лишь одно-два исторических имени, служивших в развитии сюжета как бы постоянно действующей пружиной. С другой стороны, множество точных деталей поглощали внимание «археолога» и своей навязчивостью подавляли всякое историческое воображение и художественную правду. В романе Виньи впервые серьезная ученость сочеталась с широкой философско-исторической мыслью и с мощным историческим воображением. Исторические персонажи ожили вместе со старой Францией. События, которые прежде были только поводом для приключений, складывались в стройный процесс. «Сен-Мар» стал оригинальным французским откликом на творчество Вальтер Скотта и вместе с тем выражением основных тенденций новой школы. Современникам казалось, что это первый подлинный французский исторический роман, удовлетворяющий всем «потребностям времени». «Мы видели, как юное воображение пренебрегало дешевыми успехами и отдавалось строгому и трудному исследованию, чтобы прийти к совершенно оригинальным результатам. Так Мериме, Вите, Барант, де Виньи положили начало тому будущему, которое они увидят не как борцы за него, а как его основатели», — писало «Revue de Paris» в тот момент, когда историческая тема во французском романе уже уступала первое место теме современной.²

¹ Anatole France. Alfred de Vigny (1868). — Oeuvres complètes, т. I, 1925, стр. 47—48, 58.

² «Revue de Paris», ноябрь 1830, стр. 119.

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

БАЛЬЗАК

«ШУАНЫ»

1

В августе 1819 года девятнадцатилетний Бальзак затворился в каморке пятого этажа на улице Ледигьер и, вдали от житейской суеты, отдался творчеству.

Множество замыслов роилось в его воображении: мелодрамы, либретто для комических опер, поэмы на исторические и библейские темы,¹ трагедия «Сулла», роман «Coqsigrue» и другой роман, «в античном жанре», под названием «Стелла».

Под «античным жанром» Бальзак понимал, очевидно, «классико-историко-археологический» роман типа «Анахарсиса» Бартельми. Знаний, конечно, у него было весьма недостаточно, да и преподавание древних языков в ораторианском коллеже Вандома было поставлено слабо.² Правда, теперь, взявшись за античный роман и желая наверстать потерянное время, Бальзак опять занялся латинским языком,³ но ничего путного из этого не вышло. Поэтому и роман «Стелла», который он все же продолжал «набрасывать», не был им доведен до конца.

Приблизительно в это же время Бальзак пишет роман из истории XI века, эпохи папы Григория VII.⁴

¹ «Роберт Нормандский», «Книга Иова», «Людовик Святой». Последняя, из которой написано 34 стиха первой песни, была задумана в духе «Орлеанской девственницы» Вольтера.

² См. P. Barrière. Honoré de Balzac et la tradition littéraire classique, 1928, стр. 43—44.

³ L.-J. Arrigon. Les débuts littéraires de Honoré de Balzac, 1924, стр. 35.

⁴ P.-J. Castex. Honoré de Balzac: Falthurne, manuscrit de l'abbé Savonati, trad. de l'italien par M. Matricante, instituteur

Задача романа заключалась не в воспроизведении эпохи, не в проблематике исторической в собственном смысле слова, а в изображении героини, обладающей сверхъестественными познаниями, — задача, напоминающая отчасти «Луи Ламбера», отчасти «Серафиту».

Однако и этот опыт остался незаконченным. Всерьез Бальзак принялся за самый, может быть, трудный из своих замыслов: после долгих размышлений он начал трагедию «Кромвель».¹

Сюжеты из новой истории вошли в традицию французской классической драмы еще со времен Вольтера. Так называемая «историческая трагедия» сыграла значительную роль в театре Революции и Империи и была обычным явлением на французской сцене и в эпоху Реставрации, а погону в обращении Бальзака к этому жанру не было никакого новаторства. С образом Кромвеля были связаны исторические проблемы, которые именно в эти ранние годы Реставрации приобретали особую остроту. Это был «цареубийца» и «узурпатор», — и эти два названия возвращали французам к недавним событиям их истории, напоминая о тех, кто голосовал за казнь короля, и о только что вторично свергнутом Наполеоне. Образ Кромвеля, революционера, «цареубийцы» и «узурпатора», как его толковали разные политические партии, был необычайно емко и удобен для самых острых политических аналогий.

Только что появилась первая на французском языке серьезная книга о Кромвеле — «История Кромвеля» Вильмена (1819). В поле зрения французских драматургов попали все материалы, имевшие историческую ценность.² Одним из первых опытов «кромвелевской» драматургии была трагедия Бальзака.

Кромвель изображен здесь страстным честолюбцем, попирающим все божеские и человеческие законы ради достижения трона, король же — страдальцем, совершаю-

щим чудеса благородства по отношению к своему врагу Трагедия, как всякая классическая и историческая трагедия той поры, была рассчитана на непосредственную политическую реакцию партера, так как в Карле I нетрудно было узнать Людовика XVI, а в его супруге — Марию-Антуанетту. Трагедия была либеральная. Бальзак высказывал в ней некий идеал «демократической» и конституционной монархии и давал королям советы, которые, при всей их лояльности, в 1819 году должны были показаться довольно дерзкими.

«Короли, вы должны заботиться о народе, — это он создает ваше могущество».

«Не боритесь против народа, но добивайтесь его любви, в этом подлинные права законных государей. Как хорошо царствовать по всеобщему желанию!»

«Нужно выбирать между любовью народа и любовью вельмож».¹

«Согласие народа», «всеобщее одобрение», «ненависть вельмож», а главное, «не боритесь против народа», — все это слова и лозунги либеральной буржуазии, принимавшей Бурбонов только вместе с Хартией и боровшейся с Бурбонами во имя Хартии.

Молодой автор пользовался своим материалом так, как подобает «классику». Он, не стесняясь, искажал факты, изменял события, добавлял эпизоды. Молодой Страффорд, наперсник короля, целиком придуман Бальзаком. Королева, принимающая активное участие в действии трагедии, в момент, изображенный Бальзаком, находилась во Франции. Вымышлен и эпизод с детьми Кромвеля, взятыми будто бы в плен войсками короля и по его приказу возвращенными отцу без всяких условий. По-видимому, невнимательным чтением источников объясняется то, что Эссекс, бывший на стороне парламента, в трагедии командует королевскими войсками. Но Бальзак был доволен всеми этими отклонениями от исторической истины. Ведь, согласно классической традиции, история в чистом виде не годится для искусства: она недостаточно нравственна и поучительна, часто даже вредна. Чтобы приспособить ее для практических целей общественного воспитания, ее нужно исправлять. В этом

primaire. — «Revue d'histoire littéraire de la France», 1950. Относительно даты рукописи и различных вариантов темы см также M. B a r d è s c h e. Balzac romancier, 1940, стр. 73 и сл.
¹ См А О Гербстман Театр Бальзака, 1938; D o u c h a n Z. Milatchitch Le théâtre inédit de Balzac, 1930.
² Нескольким французским драм о Кромвеле названо у G T o u r n i e r Le point de départ du «Cromwell» de Victor Hugo — «Revue de littérature comparée», 1927.

¹ Действие II, явл. 1, и действие V, явл. 4.

и заключается главная заслуга поэта. Поэтому *«invention»* («выдумка») — мерило его гениальности

Потерпев неудачу с трагедией, Бальзак тотчас же принимается за новую работу, и почти одновременно за несколько произведений. Однако ни одно из них напечатано не было, а многие не были и закончены. Наконец, в декабре 1820 года, по желанию родителей, он должен был покинуть свою мансарду на улице Ледигьер и вернуться в лоно семьи.

После небольшого отдыха Бальзак вновь принялся за работу. Летом и осенью 1821 года в сотрудничестве с Огюстом Лепуатвен де Легревилем Бальзак пишет свое первое напечатанное произведение, «Наследницу Бирагского замка».¹

Лепуатвен де Легревиль принадлежал к той литературной богеме, которую впоследствии Бальзак изобразил в «Утраченных иллюзиях». Легревиль работал «на сбыт», учитывая вкусы публики и угадывая наиболее ходкие и прибыльные жанры. Незадолго перед тем он напечатал роман «Два Гектора», из наполеоновской эпохи, а сейчас, увлеченный всеобщим интересом к историческому роману, он предложил Бальзаку совместную работу над произведением «в манере Вальтер Скотта»²

«Наследница Бирагского замка» — роман исторический. Действие его происходит в первой половине XVII века, в эпоху кардинала Ришелье. Авторы стоят на

¹ «L' Héritière de Birague, histoire tirée des manuscrits de Dom Rago, ex-prieur des Benedictins, mise au jour par ses deux neveux M A de Viellerglé et lord R'Hoone» Viellerglé — анаграмма L'Egreville, R'Hoone — анаграмма Honoré Роман вышел 26 января 1822 г.

² Вопрос об участии Бальзака в романах Легревиля обсуждался неоднократно (ср L-J Aggrigon Les debuts litteraires de Honoré de Balzac, 1924, и особенно A Prioult Balzac avant la «Comédie humaine», 1936). Следует считать правильной точку зрения, высказанную в статье B Guillon Une vieille question l'authenticité des romans «de jeunesse» de Balzac Essai de mise au point d'apres des documents inédits — «Revue d'histoire littéraire de la France», 1947. Какова доля Бальзака в создании «Наследницы Бирагского замка», определить невозможно, и попытку Бартомансьера, 1940, стр 91—92). Поэтому мы рассматриваем весь этот роман целиком как стадию в творческом и идеологическом развитии Бальзака

типично либеральной позиции и подвергают критике древние, но все еще не отошедшие в прошлое учреждения старой Франции — сословные привилегии и монархическую власть. Они резко выступают против феодальной системы, просуществовавшей вплоть до революции 1789 года. «С основания феодального правительства, правительства абсолютного, хотя и координированного чрезвычайно искусно (*coordonné avec un art infini*), Франция почти всегда была жертвой анархии, так сказать, узаконенной, ибо анархия была неизбежным следствием политической организации государства. Благодаря такой организации деспотизм королей был единственным прибежищем народов. Поэтому народы никогда не возмущались против своего властелина, как бы жесток он ни был в пользовании огромной властью, которую он захватил. Это грубое безразличие, в котором подавленный народ прожил почти девятьсот лет, является самой верной и самой сильной критикой феодализма».¹

В этих нескольких строках заключается целая концепция французской истории, заимствованная Бальзаком из исторических и публицистических работ буржуазно-либерального лагеря. Это были идеи, известные отчасти уже в XVIII веке, но теперь по-новому осмысленные противниками Реставрации. Понимая феодализм как организованную анархию, созданную для подавления народа (то есть третьего сословия), утверждая, что монархия, уничтожившая политическую власть феодалов с помощью народа и якобы для его блага, на деле только усугубила его бедствия, авторы высказывали взгляды, провозглашавшиеся буржуазно-либеральными историками эпохи.

Но далее Бальзак резко расходится с Тьерри, Барантом, Гизо, создававшими в это время свою философию истории. Основной задачей этих историков было показать, что Французская революция — не случайное порождение нескольких беспокойных умов и не следствие политических заблуждений просветителей, что причины ее коренились в глубине веков, в самой феодальной системе, основанной на праве завоевания и несправедливой

¹ H de B a l z a c L'Héritière de Birague, 1874, стр 9 В дальнейшем см в тексте (НВ).

уже в момент своего возникновения. Борьба средневековых городских коммун рассматривалась как старая революционная традиция, и вся почти французская история представлялась в виде непрерывной, более или менее стихийной борьбы с феодализмом и феодальной монархией. Ни Тьерри, автор «Писем о французской истории», ни Гизо, автор «Возникновения представительного правления», не называли бы эти девять веков французской истории периодом «грубого безразличия» и полной покорности. Наоборот, они сочли бы это клеветой на третье сословие. «Самой верной и самой сильной критикой феодализма» они считали непрерывный революционный протест буржуазии и народа.

Таким образом, «Наследница Бирагского замка», как исторический роман, связана с отживавшими историко-графическими представлениями. Роль народа в нем сводится на нет, и единственной формирующей силой эпохи оказывается политическая конституция страны, одна и та же в продолжение всего средневековья. Авторы рассматривают всю эту эпоху феодализма вне движения, как постоянный результат все той же причины — деспотизма. Историческая задача романа ограничивается инвективой против феодального дворянства, которое было нравственно испорчено уже и тогда, в XVII веке, а теперь стало еще хуже. Таким образом, у авторов нет побудительных причин, чтобы изучить эпоху с социальной стороны, определить ее силы и движение, показать ее специфический колорит. В сущности, в романе нет эпохи в том смысле, в каком понимали это слово уже в 20-е годы. Здесь отсутствует все то, что романтикам казалось основным содержанием периода, — крупные экономические и политические сдвиги, система Рিশелье, его борьба с феодалами, народные восстания. Правда, в романе несколько раз упоминается о Рিশелье, но сколько-нибудь серьезного исторического осмысления его роли авторы дать не могли. Это только всемогущий министр, действующий в романе как *deus ex machina* и выступающий в несвойственной ему функции: своим вмешательством он спасает честь старого дворянского рода, запятнанную последним его представителем.

Романтики этот период обычно называли «эпохой Рিশелье». Просветительская концепция истории побудила

авторов говорить об «эпохе Медичи», которую они определяют скорее нравственными, чем политическими признаками.

Действительно, регентство Марии Медичи считалось самым позорным периодом в истории феодальной Франции: «До того времени французы, невежественные и дикие, сохраняли по крайней мере добродетели рабов — веселость и беспечность; но в ту пору эти добродетели, характерные для нашего народа, исчезли, и итальянизированная Франция являла собою зрелище поистине скандальное. В те времена самые низкие люди достигали власти ложью, клятвопреступлением и ядом; провинцию разоряли поборами свои собственные маленькие Кончини, и религиозная ненависть, успокоенная мудрым Нантским эдиктом, снова разъединила граждан» (НВ, 9—10).

Представителем этой «итальянской политики» и маленьким провинциальным Кончини выступает злодей Виллани, тип, много раз использованный в «черном» романе и мелодраме. В строгом подчинении традиции он также оказывается итальянцем — по примеру Скедони («Итальянец, или Исповедальня черных кающихся» г-жи Редклиф) и Амброзио («Монах» Льюиса). Эту старую традицию, возникшую, несомненно, в связи с деятельностью знаменитых отравителей, предателей и злодеев итальянского Ренессанса, а также в связи с теориями Макьявелли, в данном случае подкреплял материал французской истории. Поэтому в трех юношеских романах Бальзака фигурируют в роли злодеев итальянцы.¹ Этим персонажем авторы романа определили свое отношение к «итальянской» эпохе французской политики, к тому особому типу дипломатов, которых было немало и во время Реставрации, и к политической философии, получившей название макьявеллизма.

По словам авторов, задача романа — показать упадок нравов среди аристократии XVII века, вызванный итальянским влиянием. Но в ту эпоху всё еще сохранялись чувство фамильной чести и нравственные понятия. Величайшие преступления совершались и тогда, но преступник все же сознавал себя злодеем и испытывал муки рас-

¹ В «Клотильде де Люзиньян» это посланец Венецианской республики Микеле Анджело, в «Бледнолицой Джен» — Аннибале Сальвиати.

каiania (НВ, 10). Читателю предоставляется сделать вывод, что теперь аристократы утратили самое чувство чести и могут совершать преступления без малейших угрызений совести.

Действие происходит в старинном Бирагском замке. В нем есть подземелья, потайные ходы, проложенные в стенах, комнаты, в которые никогда не заглядывают ни слуги, ни хозяева. В северном крыле его, с обязательной таинственной башней, двадцать лет назад нынешний владелец замка Матвей 46-й убил своего отца, графа Морвана, так как старый граф препятствовал браку сына. Труп был оставлен в подземелье, и Матвей 46-й женился на Матильде. Но его терзают раскаяние и страх. Итальянец Виллани, незаконно присвоивший себе титул маркиза, втирается в семью, становится любовником графини Матильды и, угадав тайну, тяготеющую над владельцами замка, с угрозами требует руки дочери графа, невинной Алоизы. Но у Алоизы есть таинственный покровитель, который обещает помочь ей. После множества приключений и эпизодов — дуэлей, сражений на большой дороге и похищений — справедливость торжествует: Алоизу выдают замуж за ее возлюбленного и друга детства, Виллани убивает преступную Матильду и наносит смертельную рану графу. Таинственный незнакомец оказывается чудесно спасшимся отцом графа и дедом Алоизы, который два десятка лет скрывался в подземельях замка, чтобы своим появлением не запятнать честь рода. Успокоив сына на его смертном одре, устроив все свои дела и обеспечив брак внучки, старый граф убивает себя и уносит в могилу страшную тайну.

В романе нет ни одного крупного исторического лица. Несколько раз упоминается о Ришелье и отце Жозефе, и однажды фигурирует бумага за подписью кардинала. Все герои романа — лица вымышленные, и говорить о каких-либо исторических материалах нельзя. Но все же Бальзак пытается следовать установившейся поэтике исторического романа. Он упоминает об исторических событиях, говорит о старых нравах, окружает своих персонажей старинным, даже слишком старинным реквизитом. В замке есть башня для заключенных, где когда-то страдали узники-протестанты. Она носит название «башни кальвинистов», напоминая о недавних религиозных вой-

нах и показывая за изображаемым историческим моментом еще более отдаленное прошлое.

Согласно традиции, исторический роман показывал «глубину времени» при помощи специально для того созданного героя. Словно живой обломок старины, этот герой всем своим старомодным видом и привычками свидетельствовал о движении времени, о борьбе нравов и поколений, о том, что за всяким прошлым стоит еще более давнее прошлое. Такие герои есть и в «Наследнице Бирагского замка». Это дед наследницы, старый граф де Морван, и, совсем в другом плане, бравый капитан Шанкло, соратник Генриха IV, неизменно вспоминающий о походах прежнего царствования.

Но, несмотря на эту «вторую эпоху», введенную в роман ради исторической глубины, Бальзак не может показать историческое развитие, да и не ставит себе такой задачи. Он хочет лишь характеризовать феодализм вообще, как зло, до сих пор угрожающее новой, послереволюционной Франции. Разложение аристократии происходит вне зависимости от деятельности Ришелье, общего исторического развития страны и борьбы общественных групп. Оно сводится к нравственному упадку, который объясняется итальянским влиянием. Бальзак только слегка затронут новыми веяниями. Его историографические представления, так же как концепция исторического романа, типичны для начала 20-х годов. Они устареют в ближайшее же время: Тьерри, Гизо и Барант уже создают свой историографический метод, а Вальтер Скотт перестраивает исторический роман на новых началах.

По своему отношению к средневековью этот первый исторический роман Бальзака близок к готическому роману XVIII века. Готический (то есть «средневековый») роман уже в 1790-е годы получил во Франции отчетливо выраженный антифеодальный смысл. Авторы стремились разоблачить феодалов и «монахов», вызвать возмущение феодальными насилиями и ужасами инквизиции. Для этой цели была использована целая система условных сюжетов и образов. Деспотический феодал, совершивший неслыханные злодеяния и скрывающий следы своих преступлений в глухой башне, невинная девица, бьющаяся в сетях злодея, таинственный покровитель, в конце концов карающий жестокого феодала, мрачные семейные

тайны, как проклятие нависшие над стенами замка, символа насилия и зла, — таков арсенал подобных произведений. Их всегда сопровождает сладкий ужас, возбуждаемый интересом к симпатичной жертве и ненавистью к ее притеснителю.

Просветительское понимание истории и антифеодалный готический роман характерны для буржуазно-либеральной литературы начала 20-х годов. «Наследница Бирагского замка», как видно уже из предисловия, тесно связана с этой традицией. Этим объясняется и сходство между романом Бальзака и другими «страшными», «готическими», «черными» романами эпохи.¹

Но несомненно сходство и с романами Вальтер Скотта, у которого также есть и таинственные замки с подземельями, и мрачные семейные тайны, и чудесные покровители. Правда, в его романах все это обычно играет принципиально иную роль, но французская литература в начале 20-х годов воспринимала его творчество в связи с той же готической традицией, и потому «Наследница Бирагского замка», при совершенно ином, чем у Скотта, понимании средневековья, по мотивам очень близка к его средневековым романам.

Сюжет «Наследницы» особенно напоминает сюжет «Черного карлика» Вальтер Скотта. Г-н Вир принужден отдать руку своей дочери сэру Ленгли, которого в душе презирает. Дочь обращается за помощью к таинственному незнакомцу, «черному карлику», который берет ее под свое покровительство, и брак расстраивается благодаря неожиданному появлению незнакомца. В романе Бальзака точно воспроизведен весь этот ряд событий.

Особенностью готической литературы была четкая нравственная характеристика и оценка действующих лиц. Впрочем, в этом позднеклассическая трагедия почти

ничем не отличалась от мелодрамы и черного романа, она тоже упорно делила персонажей на положительных и отрицательных, доводя контрасты до предела и все окрашивая чистыми, не смешивающимися тонами. Благодаря этому читатель или зритель быстро определял свои симпатии и с тем большим волнением следил за действием. Однако в черном романе был один персонаж, который не подчинялся этому правилу: это раскаявшийся злодей, несчастный преступник, терзаемый угрызениями совести. Таков в романе граф Матвей 46-й. Его колебания между пороком и добродетелью и несчастная слабость характера еще сильнее подчеркивают нравственную тенденцию романа. Любопытно, что именно в этом направлении был истолкован во Франции и Макбет Шекспира, у которого, по словам его интерпретатора Дюсиса, «нет ни силы для преступления, ни смелости для раскаяния».¹

Аристократическая группа персонажей погрязла в преступлениях и интригах. Не все они аристократы по крови. Виллани выдает себя за маркиза, будучи проходным низкого происхождения. Графиня Матильда — авантюристка, заставляющая графа Матвея вступить с нею в неравный брак. Тем не менее и эти персонажи характеризуют высшее сословие, в которое они проникли неправдой и обманом. Оба они чистые амoralисты и высказывают совершенно макиавеллистические взгляды. Старый граф — представитель другой, «доитальянской» эпохи. Он лишь констатирует упадок нравов и кое-как спасает свой род от позора.

Другая, демократическая группа привлекает к себе все симпатии Бальзака. Это юный возлюбленный и друг детства Алоизы Анри де Шанкло и его отец, мелкие дворяне, которые здесь выступают представителями третьего сословия. Этому «демократическому» браку противодействует мать Алоизы, «хищная» Матильда, но покровительствует дед, «благородный» аристократ, отказывающийся тем самым от предрассудков крови.

¹ Многие исследователи, основываясь на сюжетном сходстве, утверждали, что Бальзак заимствовал те или иные сцены и положения у разных писателей конца XVIII — начала XIX века. Ср. A. Le Breton. Balzac, l'homme et l'oeuvre, 1905; H. J. Garnand. The influence of Walter Scott on the works of Balzac, 1926; A. Prioult, ук. соч.; M. Bardèche, ук. соч., и др. Однако эти сближения в огромном большинстве говорят лишь об общности литературной традиции.

¹ Campenon. Essai de mémoires, ou Lettres sur la vie, le caractère et les écrits de J.-F. Ducis, adressées à M. Odogarthy de la Tour, 1824, стр. 261. В «Наследнице Бирагского замка» два эпиграфа (к гл. VI и VIII) взяты у Дюсиса.

Старый капитан Шанкло особенно интересен. По замыслу Бальзака, он в полной мере представитель народа, с его весельем, беззаботностью, отвагой и простодушием. Но вместе с тем это комическая фигура, один из первых бытовых персонажей Бальзака. Он долгие годы сражался в войсках Генриха IV и сохранил к нему восторженную привязанность. Этот образ Бальзак мог списать со старых наполеоновских ветеранов. Комизм этого персонажа заключается лишь в одной особенности: он постоянно клянется «Беарнским орлом, моим непобедимым господином» (то есть Генрихом IV), и эти слова, встречающиеся в романе десятки раз, выделены в тексте курсивом. По каждому поводу Шанкло извлекает из ножен шпагу и решает ею все вопросы. В этой трафаретности жесты и речи, в этом «тике» и заключается комизм персонажа. Тиком, хотя и менее выраженным, страдает и интендант замка, преданный династии слуга Робер, и Вьей-Рож, пьяный друг и соратник капитана Шанкло. Такие образы создаются по одному шаблону: героя наделяют одной какой-нибудь «страстью» — тщеславием, боязнью смерти, воинственностью, любовью к скотоводству и т. д. — и заставляют его проявлять эту манию в самых разнообразных случаях совершенно одинаковыми, невпопад произносимыми фразами. Такой метод был широко распространен особенно в английском романе XVIII века и во французском «бульварном» романе, например, у Дюкре Дюмениля. У Вальтер Скотта эти персонажи встречаются часто: леди Белленден, постоянно толкующая о «завтраке, на котором присутствовало его величество» («Пуритане»), судья Джарви, вспоминающий о своем отце Диконе («Роб-Рой»), Доминик Семпсон, словарь которого состоит из одного слова «удивительно!» («Prodigious!» — «Гай Меннеринг»), и, наконец, самый знаменитый из них — капитан Далеетти, весельчак, обжора и вояка, непрерывно вспоминающий о «непобедимом Густаве-Адольфе, Северном льве», послуживший прототипом для капитана Шанкло. Комические герои ранних романов Бальзака постоянно характеризуются такими тиками. Следы их сохранились и в позднейших его романах.

«Наследница Бирагского замка» не имела никакого успеха. Тем не менее Бальзак продолжал работать с неослабевающей энергией. В том же 1822 году появился

исторический роман «Клотильда де Люзиньян», написанный целиком Бальзаком.¹

Действие романа происходит в середине XV века, то есть в эпоху рыцарского средневековья, которое либералам 1822 года представлялось временем полного господства феодальной аристократии и полной покорности забитых и безгласных рабов. «Письма о французской истории» Тьерри еще не оказали своего действия, и старые представления о средневековье, формулированные в предисловии к «Наследнице Бирагского замка», не были поколеблены идеей «свободных» средневековых коммун. Поэтому и в «Клотильде де Люзиньян» средневековье изображено как эпоха феодального варварства и вместе с тем условной, рыцарской утонченности — жанр «трубадур» в сочетании со «страшным» жанром.

С самого начала автор противопоставляет себя тому обществу, которое он описывает: «Среди старинных замков, рассеянных по французской земле феодализмом — этим великим учреждением, которое я, будучи вилланом, не стану судить...» (НВ, 2). Феодализм предстает в романе как время общественного «хаоса» — так называли средневековые старые классические авторы, — как торжество феодального произвола и насилия. Но в романе изображены только феодалы и их слуги — нет ни горожан, ни крестьян, а насилие проявляется лишь во взаимоотношениях феодалов. Несмотря на либеральные взгляды автора, произвол понимается не столько в социальном, сколько в политическом смысле этого слова.

Роман полон средневекового реквизита: замок с подъемным мостом, рыцарское вооружение, предметы восточной роскоши, появившиеся в Европе в результате крестовых походов, орудия пытки. Некоторые персонажи — подлинные исторические лица. Бальзак упоминает об исторических событиях, чтобы подкрепить историзм своего романа. Династия Люзиньянов действительно царила на

¹ «Clotilde de Lusignan, ou le Beau Juif; manuscrit trouvé dans les archives de Provence et publié par Lord R'Hoone, 1822, 4 т. В 1840 году этот роман был перепечатан (с некоторыми изменениями) под названием «L'Israélite» в «Oeuvres complètes d'Horace de Saint-Aubin» (Horace de Saint-Aubin — один из псевдонимов Бальзака). Под этим названием роман переиздавался и в дальнейшем. Цит. по изданию 1884 г.

Кипре, притязая также на титул королей Иерусалимских. Она действительно была свергнута с престола и изгнана венецианцами, однако в 1440 году, когда происходит действие, король Иоанн II, фигурирующий в романе, уже давно умер (в 1432 году). Это был далеко не последний король Кипра, — после его смерти Люзиньяны царствовали еще более 40 лет. В 1440 году Кипром владели король Иоанн III, умерший только в 1458 году. Последний король Кипра, Иаков III, умер в двухлетнем возрасте, а венецианское завоевание изгнало не короля, а его мать, жену Иакова II. В 1440 году графом Прованским был не Гастон, а Рене, по прозвищу Добрый, умерший в 1480 году и не отличавшийся ни воинственностью, ни рыцарской любовью к приключениям. Таким образом, вся интрига и действующие лица сплошь вымышлены Бальзаком, пытавшимся создать иллюзию исторической правды при помощи некоторых подлинных фактов, перенесенных в другую эпоху и сильно искаженных.

Если сюжет «Клотильды де Люзиньян» не похож на исторические события XV века, то он очень напоминает некоторые литературные произведения 1820-х годов. Изгнанный из своего королевства, Иоанн II живет в старом фамильном замке Люзиньянов в Провансе со своей дочерью Клотильдой, двором и слугами. По соседству, в замке, незаконно им захваченном, живет некий разбойник, выдающий себя за графа Ангерри. Венецианская республика направляет к нему своего агента Микеле Анджели (злодея типа Скедони) и предлагает ему за полмиллиона франков убить бывшего короля и его дочь. Ангерри соглашается и предпринимает штурм замка Люзиньяна. Между тем поблизости от замка Клотильда встречает молодого еврея Нефтали, парю средневекового общества, и влюбляется в него. Каждую ночь еврей этот взбирается на скалу под ее окном и поет песни. Во время прогулки на берегу моря Клотильду застигает гроза, и от смертельной опасности ее спасает Нефтали, который приводит ее в пещеру, убранную с восточной роскошью. Под одеждой еврея скрывается граф Гастон Прованский. В своем настоящем виде, хотя и не узнанный под опущенным забралом, он спасает замок от покушений Ангерри и получает руку Клотильды. Не зная, кто ее будущий муж, в момент венчания Клотильда хочет убить себя, —

и только тогда тайна раскрывается ко всеобщему благополучию. Роман полон всякого рода приключений — битв, похищений и убийств.

Выбор средневековой темы был подсказан Бальзаку крупнейшим событием современной литературы — появлением «Айвенго» (1820 год). Этот первый действительно «исторический» (то есть средневековый) роман Вальтер Скотта вызвал во французской литературе настоящую сенсацию и сразу привлек внимание к средневековой и средневековому колориту. Бальзак шел по течению. «Клотильда де Люзиньян», — пишет Л.-Ж. Арригон, — кажется пародией на «Айвенго», кое-как скомпонованной каким-нибудь мистификатором.¹

Несомненно, роман написан под влиянием «Айвенго», хотя никакой пародии здесь нет. Так же, как у Вальтер Скотта, у Бальзака есть таинственный «черный рыцарь», который спасает героев в самый критический момент. Разбойник, незаконно овладевший замком графа Ангерри, напоминает Фрон-де-Бефа. Идея вывести на сцену средневекового еврея, очевидно, внушена замечательным образом Исаака из Йорка. Так же, как в «Айвенго», здесь есть турнир, рыцарь, не поднимающий забрала, пытка скупца, у которого требуют денег, и т. д.

В «Клотильде» комических героев больше, чем в первом романе, и все они построены по тому же принципу. Герои кажутся почти помешанными. Советники короля страдают разными маниями: Кефалейн, начальник кипрской кавалерии, помешан на лошадах; епископ Иларий мечтает о тридцати тысячах войска, которые могли бы отвоевать королю его королевство; министр Монестан в каждом пустяке видит божественное вмешательство, а лейб-медик все объясняет нервами. «Мысль является причиной наших болезней и нашей смерти», — повторяет он ежеминутно, словно формулируя замысел «Шагреновой кожи» и «Неведомых мучеников», хотя здесь эта идея высказана в явно ироническом плане.

Такой способ характеристики распространяется и на «серьезных» героев: автор наделяет их какой-нибудь одной страстью и освобождает от всех остальных чувств.

¹ L.-J. Arrignon. Les débuts littéraires de Honoré de Balzac, 1924, стр. 121.

Это происходит уже в «Наследнице Бирагского замка» и особенно развивается в «Клотильде»: и субретка Жозетта, и храбрый Кастриот, и сама Клотильда, мечтающая о возлюбленном, в то время как замок штурмуют разбойники, и Гастон Прованский постоянно находится во власти мании и говорят только о предмете своей страсти.

Оба романа представлены читателю как старые рукописи, случайно попавшие в руки автора и публикуемые им в качестве подлинных хроник. В «Клотильде» Бальзак пытается подкрепить это заявление стилистическими средствами. Утверждая, что это отрывки из рукописи камальдулов, Бальзак обрывает повествование «на самом интересном месте» и придает роману разбросанную композицию, отчасти напоминающую восточные повести Байрона, в частности «Гяура». Тем же древним происхождением рукописи мотивируется в «Клотильде де Люзиньян» введение средневекового (конечно, весьма условного) языка, особенно в лирических сценах. В текст вставлено несколько песен, которые поет своей возлюбленной принц Гастон, — образцы «рыцарской» лирики. Все это продолжает традиции не Вальтера Скотта, всегда протестовавшего против старого языка, а жанра «трубадур», имевшего успех еще и в начале 20-х годов, но впоследствии из исторического романа исчезнувшего.

Уже в первом романе Бальзака многие сцены были написаны в юмористическом тоне, который в соседстве с трагическими сценами звучал иногда странно. В «Клотильде де Люзиньян» этот тон господствует. Рассматривая роман с векового отдаления, можно подумать, что Бальзак пародирует вульгарные, но весьма ходкие в свое время жанры и смеется над читателем.¹ Однако это не так. Задача Бальзака — ни в коем случае не пародия, а юмор. Он, несомненно, подражает известному в то время романисту Пиго-Лебрену, которым увлекался и молодой Гюго. Автор многочисленных романов, полных увлекательных и «страшных» приключений, Пиго-Лебрен писал их в юмористическом тоне, который впоследствии заимствовал

у него и Поль де Кок. Еще в 1827 году, закончив первую редакцию своих «Шуанов», Бальзак утверждал, что Вальтер Скотт отчасти продолжал традицию Пиго-Лебрена, «которому мы не отдаем должной справедливости».¹ Кроме того, в начале 20-х годов Бальзак увлекается Лоренсом Стерном — до того, что цитирует его в своих любовных письмах, в разговорах с родными, в романах. Бальзак пытается усвоить его манеру сентиментального юмора, сочетания лирических сцен с юмористическими описаниями. Он увлекается также и Рабле. У этих трех писателей, столь различных по эпохе, стилю и характеру творчества, Бальзак учился юмору, которым проникнуты его романы 1822 года. Мать Бальзака, как и вся его семья, знала его склонность к юмору и считала, что в неуспехе «Клотильды» виноваты Рабле и Стерн.² Вот почему нельзя видеть в этой манере, которую Бальзак разрабатывал в течение нескольких лет, некую горькую автоиронию или пародию на жанр «черного», «исторического» или «бульварного» романа.³

Эти романы Бальзака нельзя было бы назвать историческими, если бы признаками этого жанра были доброкачественность и полнота исторического материала. В 1822 году средневековая историческая тема была все еще достойна либо готического романа, либо романа жанра «трубадур». Вальтер Скотта, как автора «Айвенго», Бальзак воспринимал в той же литературной традиции, и потому, разрабатывая средневековые темы, он подражал Скотту главным образом в том, что было у него привычно готического и могло быть истолковано в

¹ Цит. у Р. Abraham. *Créatures chez Balzac*, 1931, стр. 95.

² См. ее письмо к сестре Бальзака Лоре Сюрвилль, цит. у М. Arrigon, ук. соч., стр. 125.

³ Из этой весьма старой мысли М. Бардеш извлек некоторые новые выводы: сперва он отрицает пародию и предпочитает определить стиль романа как иронию, а затем вновь говорит о том, что пародия наличествует и в композиции романа, что предметом пародии является не то черный роман, не то роман Вальтера Скотта, и объясняет пародией все те особенности, которые ему, Бардешу, кажутся нелепыми и неправдоподобными. «Творческая сила пародии» заключается в том, что Бальзак разрешает себе любые нелепости и таким образом учится повествовать (М. Bardèche, ук. соч., стр. 98—99). Само собой разумеется, что это чистый домысел литературоведа, отыскивающего отдельные приемы и оторвавшегося от общего замысла произведения.

¹ К такому выводу приходят Р. Barrière («Honoré de Balzac. Les romans de jeunesse», стр. 22—23), André Bellesort («Honoré de Balzac», 7 изд., 1925, стр. 14) и др.

жанре «трубадур». Чтобы извлечь из романов Скотта другие уроки, потребовалось много времени, труда и размышлений, не только эстетических, но и философско-исторических.

Напечатав свои первые исторические романы, Бальзак обдумывает ряд новых. В ноябре 1821 года он колеблется между замыслами: «Безумие Карла VI», «Партии Арманьяков и Бургундцев», «Заговор в Амбуазе», «Варфоломеевская ночь», «Ранние эпохи французской истории».¹ Однако ни один из этих замыслов не был осуществлен. Романы, напечатанные Бальзаком в 1823—1825 годах, написаны в других жанрах и вне собственно исторических интересов. Вновь к историческому роману он возвращается только после окончания «Wann-Chlogé», в конце 1825 или в начале 1826 года.

В это время Бальзак задумывает роман из эпохи религиозных войн, которая привлекала его внимание еще в ноябре 1821 года. По-видимому, в конце 1826 или в начале 1827 года он набрасывает первые его страницы и переписывает их в 1828 году, озаглавив роман: «Дочь королевы».²

В полном согласии со своими политическими взглядами этого периода Бальзак иронически отзывается о католицизме. Трактирщик предпочитает католицизм потому, что католики потребляют вина гораздо больше, чем протестанты, которые оставались трезвыми, даже разгромив вандомские церкви, а также потому, что протестанты обязали трактирщиков взимать одинаковую плату за постель и с дворянина и с крестьянина.³ На основании первых страниц от романа можно было бы ожидать мно-

¹ Письмо к сестре от 21 ноября 1821 г. (Balzac. Letters to his family, 1934, стр. 49).

² Raymond Massant. Un fragment inédit de l'«Histoire de France pittoresque» d'Honoré de Balzac: «La fille de la reine». — «Revue d'histoire littéraire de la France», 1950, стр. 126. Там же напечатан вариант редакции 1828 г. Даты издателем рукописи даются предположительно.

³ Там же, стр. 130—131. Издатель текста явно не понял его политического смысла, так как вопреки очевидности утверждает, будто бы Бальзак солидарен со своим героем-трактирщиком, дает предпочтение католицизму, видит в нем основу сильной монархической власти и оправдывает Варфоломеевскую ночь. См. стр. 123—124.

гого, однако Бальзак отказался и от этого замысла. Очевидно, «Дочь королевы» была частью задуманного им цикла романов, в котором он хотел отобразить всю историю Франции.¹

2

В 1825 году, после многих литературных неудач, Бальзак решил заняться коммерцией. Однако, приобретя типографию, он не бросил литературной работы. В своем темном кабинете во втором этаже, в тихом переулке, за столом, заваленным счетами и извещениями, Бальзак занимался не столько «делами», сколько литературой. Осаждаемый кредиторами, предчувствуя банкротство, он успел написать два произведения, сделавшие его имя известным: «Физиологию брака», первый вариант которой был набран в собственной типографии, хотя и не вышел в свет, и роман из истории шуанских войн.

В продолжение всей революции в северо-западной части Франции, в Бретани и в Вандее, происходила непрерывная гражданская война, возглавленная реакционными местными дворянами, которые натравливали на республику толпы невежественных, задавленных нуждой, одурманенных реакционной пропагандой крестьян. Партизанская война, приносившая огромный вред республике и подрывавшая ее обороноспособность, велась от имени «законных» королей, в своем изгнании пытавшихся организовать против Франции европейскую коалицию. С возвращением Бурбонов началось прославление вандейской войны и шуанерии. Были забыты зверства, которые совершали эти «крестоносцы», борцы за «святое дело», их вождям воздвигались памятники, реакционные крестьяне именовались подлинными сынами Франции. Славословия разбойничьей, бедственной войне вызывали раздражение либеральных и демократических кругов. Правительство, опиравшееся на большинство палаты, мечтало при помощи государственного переворота избавиться от парламентарной системы, а в 1827 году, после

¹ Герой «Утраченных иллюзий» Люсьен Шардон тоже задумал серию таких романов, и его друг Даниэль д'Артез вполне одобрил этот замысел.

падения Виллеля, считало переворот прямой политической необходимостью. Прежде всего оно уповало на Бретань и Вандею, которую ультрароялисты считали подлинной Францией, оплотом трона и алтаря. Ведь и во время Ста дней в Бретани произошли волнения, имевшие характер военной демонстрации, хотя и подавленные без труда. Иллюзии Бурбонов и расчеты на «верных слуг» продолжались и после Июльской революции, и герцогиня Беррийская во время нелепой авантюры 1832 года безнадежно пыталась вернуть династии престол с помощью «шуанов», существовавших больше в воспоминаниях, чем в действительности.

Таким образом, правительство прославляло братоубийственную контрреволюционную войну, разжигая страсти, сея раздор, разнуздывая старую политическую вражду и подстрекая к разбою, — так не без оснований рассматривали либералы все эти ультрароялистские и официальные восторги перед самыми мрачными и страшными страницами недавней французской истории. Показывать подлинную природу этой войны, озверение, охватившее фанатизированные крестьянские массы, и вместе с тем необычайное самоотвержение, которое проявляли эти приверженцы мрачной старины и проигранного дела, было важной задачей современной либеральной литературы. Бальзак, в то время пылкий либерал, решил показать войну шуанов со всеми ее ужасами и ее ложно направленным героизмом в широком историческом полотно, которое лучше, чем инвективы либеральных ораторов, могло дать объективную нравственную и политическую оценку этим событиям, уже овеянным легендой. Так возник замысел романа, претерпевший долгую эволюцию и потребовавший многих лет напряженного труда.

К концу 1827 года была, по-видимому, закончена первая редакция романа, называвшегося тогда по прозвищу вождя шуанов «Le Gars» («молодой человек», «парень»). В августе 1827 года Бальзак написал от имени издателей и предисловие к своему роману.¹

¹ Эти восемь страниц рукописного текста были переплетены вместе с экземпляром первого издания «Шуанов» и хранятся в коллекции Спюльберка де Лованжуля, в Шантильи. Предисловие было целиком опубликовано и изучено в книге P. Abraham, *Créatures chez Balzac*, 1931, 4 изд. В первом издании роман да-

Издатели сообщали, что вместе с «Le Gars» автор предложил им и другой роман, «Le capitaine des boute-feux», сюжет которого заимствован из бурных времен XV века; мы отдали предпочтение «Le Gars». ¹ Судьба романа «Le capitaine des boute-feux», главным героем которого был капитан артиллерии, ² неизвестна: очевидно, он существовал только в замыслах автора. «Le Gars» вышел в свет только через два года.

В 1827 году Бальзак предполагал печатать свой роман под новым псевдонимом — Виктора Морийона. Предисловие рассказывает о жизни этого вымышленного персонажа, о его чудесном даре воображения и поразительных знаниях. Изучив множество живых и мертвых языков, Морийон превосходно овладел историей и скорее угадал, нежели изучил средневековые древности, отношения классов и т. д. Тогда-то и произошло решающее событие в жизни необычайного юноши: «В руки г-ну Виктору Морийону попался какой-то роман Вальтера Скотта. Он был восхищен этим произведением, тайну которого он усвоил вполне. Он утверждал, что не раз встречал людей не менее, а иногда и более достойных внимания, чем Вамба и Гурт, Дадди Рат и Калек,³ что он отлично знает эпоху и нравы средневековья»; и в доказательство этого «в тот же вечер, когда он закончил читать это произведение, он рассказал историю, в которой фигурировали герцог Бургундский и король Карл VI, с такой точностью, что г-н Бюэ (воспитатель и покровитель Морийона) был вновь поражен изумлением: Виктор Морийон воспроизвел жесты и описал одежду вельмож, характеризовал университет, горожан, квартальных надзирателей, солдат, цер-

тирован августе 1827 года, между тем как в рукописи он был датирован: «1 января 1828 года». J. Haas («Die Abfassungszeit der Chouans». — «Zeitschrift für französische Sprache und Literatur», 1906, т. XXX, стр. 153—159) считает напечатанную дату вымышленной. Она приобретает свой смысл, если, вместе с P. Abraham, предположить, что роман в первой редакции был закончен к августу 1827 г.

¹ P. Abraham, ук. соч., стр. 103.

² Boute-feu — металлический, расщепленный на конце стержень, которым подносили огонь к оружию, чтобы вызвать взрыв пороха. По-русски этот инструмент, служивший в рукопашном бою как копьё, назывался «жагра». Boute-feu назывались также и пушкарки, орудовавшие жагрой.

³ Герои трех романов Скотта — «Айвенго», «Эдинбургская темница» и «Ламмермурская невеста».

ковников, обычаи и памятники Парижа, его толпу и его свободы такими яркими красками, что г-н и г-жа Бюз соединенными усилиями стали убеждать его прочесть произведение Вальтер Скотта, чтобы «проникнуться поэтикой и правилами такого рода сочинений», как говорил г-н Бюз, который по своим взглядам принадлежал к партии классиков». ¹

Издатели не скрывали, что Виктор Морийон следует по пути, указанному Скоттом. Они даже опасались, что его могут обвинить в подражании Скотту. «Я не думаю, — отвечал им Морийон, — что нация столь несправедливо может отвергнуть, как подражателя, смельчака, избравшего сюжетом своих произведений историю и природу своей страны, и только за то, что он пытается изобразить их в недавно созданном жанре». Морийон отстаивает свое право на подражание; он приводит в пример Гете, подражавшего Шекспиру, Пирона, Расина и Реньяра, подражавших Мольеру. Самое важное — это новый материал, который он, Виктор Морийон, изображает в манере Вальтер Скотта: «Чем похожа Франция, великодушная, распеваящая песни, веселая, воинственная, на коварную и антипоэтическую Англию? С тем же правом можно было бы утверждать, что петух — это лиса. Что касается меня... то я ни в коем случае не хочу нападать на сэра Вальтер Скотта. Я считаю его человеком гениальным, он знает человеческое сердце, и если на его лире не хватает струн, на которых можно петь любовь, изображаемую им как уже нечто данное, а не зарождающееся и развивающееся, то история под его кистью становится интимной («domestique», «домашней»); прочтя его, лучше начинаешь понимать эпоху, он возрождает ее дух и в одной сцене выражает ее гений и характер».

И Морийон-Бальзак ради бравяды насыщает свою повесть эпиграфами, которых сам, по его словам, «терпеть не может». ²

Итак, Бальзак признает, что его роман написан «в манере Вальтер Скотта». Он только хочет доказать, что в этом нет ничего недопустимого и позорного: ведь в ма-

нере Вальтер Скотта он описывает Францию, страну принципиально непохожую на Англию. Он делает для Франции то, что Скотт сделал для Англии.

Однако он позволяет себе и критику: Скотт не умеет изображать любовь. Бальзак хочет исправить и дополнить его, показать зарождение любви и ее развитие, насытить исторические сцены страстью. Впоследствии именно в этом плане он будет противопоставлять свой первый роман творчеству Скотта.

Столь же типично противопоставление Франции и Англии: Франции, волнуемой благородными страстями, любовью и честью, и Англии, коммерческой, коварной, лицемерно добродетельной и пуритански бесстрастной. И это противопоставление, подсказанное политической ситуацией, впоследствии будет выражено более отчетливо и более резко.

Здесь же Морийон-Бальзак говорит о задуманной им истории Франции, рассказанной во множестве романов. Чтобы разрешить эту задачу, Бальзак отказывается от фактографии, он хочет превратить историю из «хронологического скелета» в жанровую живопись, которая должна сделать понятным каждому значение, какое имели для благосостояния всего народа королевские раздоры, феодальные распри или народное мщенье, наконец объяснить следствия законов, которые были изданы в интересах отдельных лиц, в интересах королевской власти или феодализма, и приобрели общенародное значение. Это мысль, часто встречавшаяся в философско-исторической литературе эпохи: исторические деятели, повинувшись своим собственным страстям или интересам, совершают дела большой исторической важности. Александр Македонский удовлетворял свое честолюбие завоевателя — и распространил эллинскую культуру на всю Переднюю Азию и Северную Африку; Густав-Адольф хотел отвоевать для себя какое-нибудь маленькое княжество — и утвердил протестантство во всей Германии.

«Люди с пылким воображением будут сетовать на меня за то, что я ничего не оставляю им угадывать; но этот недостаток... может быть, свойствен всей нашей современной литературе. Она обладает теперь только великой правдой подробностей; совершенствование формы, долгий процесс воплощения великих произведений,

¹ Р. Abraham, ук. соч., стр. 91.

² Там же, стр. 92—96. В окончательном тексте «Шуанов» были уничтожены все эпиграфы, кроме одного на титульном листе.

в которые вложены все зародыши плодотворных, едва намеченных положений, лежит за пределами нашего достижения. В этом направлении все уже было сделано.

Бальзак имеет в виду одну из особенностей романтической литературы и, в частности, исторического романа: стремление к характерному, к бытовым подробностям, к описанию и колориту, противопоставленным «отвлеченности» классической поэзии, очищавшей свои картины от всякой снижающей и слишком конкретной детали. Это слова не только «пророческие» по отношению к собственному его творчеству, как полагает П. Абраам,¹ но и верные по отношению ко всей «современной литературе».

Эстетическая программа, принятая Бальзаком в 1827 году, является не только оправданием исторического романа, но и литературным манифестом новой школы.

Коммерческие предприятия Бальзака потерпели окончательный крах в марте 1828 года. Бросив типографию и перебравшись на новую квартиру, Бальзак стал пересчитывать свою рукопись и убедился в том, что она требует основательной переработки. Он снова обращается к материалу, читает книги по истории шуанских войн, покупает мемуары.² Наконец еще через четыре месяца он отправляется в Бретань, останавливается у своего знакомого, генерала Поммереля, и изучает интересующие его события в местах, где они происходили. «Благодаря чистой случайности, — писал Бальзак Поммерелю 1 сентября 1828 года, — я познакомился с одним историческим происшествием 1798 года, имеющим отношение к войне шуанов и вандейцев; я мог бы без труда написать о нем книгу. Оно не требует никаких исследований, кроме изучения местности. Моя первая мысль была о вас, и я решил просить у вас пристанища недели на три».

Поселившийся в доме Поммерелей Бальзак мог наблюдать из своего окна долину Куэнона, поля, утесы, поросшие лесом холмы, и вдалеке — замыкающие горизонт высоты Пеллерина. Поммерель знал лично некоторых деятелей шуанерии и мог рассказать Бальзаку немало эпизодов из истории гражданской войны — о нападении

крестьян на Фужер в марте 1793 года, о взятии его в ноябре того же года вандейскими войсками и т. д. В начале ноября Бальзак возвратился в Париж и вскоре прочел первую главу романа Анри де Латушу, который остался ею доволен, хотя и сделал несколько критических замечаний. 14 января, согласно договору, заключенному между автором, с одной стороны, Латушем и издателем Юрбеном Канелем — с другой, Бальзак получил 1000 франков за свою рукопись, которая в это время уже находилась в наборе.¹

Бальзак трижды менял название своего романа. Мадам де Поммерель слово «gats» казалось слишком простым, народным и грубым, и Бальзак решил было назвать роман совсем по-вальтерскооттовски — «Шуаны в Бретани тридцать лет тому назад» («Les Chouans en Bretagne il y a trente ans»). Однако книга вышла в свет в конце марта 1829 года под названием «Последний шуан, или Бретань в 1799 году» («Le dernier chouan, ou la Bretagne en 1799»). Только во втором издании (1834 года) роман получил свое окончательное название: «Шуаны, или Бретань в 1800 году» («Les Chouans, ou la Bretagne en 1800»).

3

К концу 20-х годов Бальзак, опираясь на достижения современной ему исторической науки, выработал довольно отчетливые взгляды на философию истории и на задачи исторического романа. Эти взгляды он изложил и в предисловии 1827 года и, более полно, в статьях 1829—1830 годов.² В это время Бальзак — типичный либерал. Он не хочет революций и отвергает якобинскую диктатуру,

¹ Несколько черновых страниц романа, найденных в коллекции Лованжули, изучены в статье S. B é r a r d. A propos des «Chouans». — «Revue d'histoire littéraire de la France», 1956, стр. 485—505. Там же см. некоторые соображения о датах работы Бальзака над романом.

² Имеем в виду, главным образом, две статьи в «Mercure du XIX siècle» о романе Анри де Латуша «Фраголетта, или Неаполь в Париж в 1799 году» (1829) и целый ряд статей в журнале «Feuilleton des journaux politiques» (1830). Они перепечатаны в «Oeuvres complètes», Michel Lévy, тт. XXII—XXIII. На это издание мы ссылаемся в дальнейшем в тексте.

¹ P. A b r a h a m, ук. соч., стр. 100—101.

² L.-J. A g r i g o n. Les débuts littéraires..., стр. 238.

но ненавидит «старый режим» с его привилегиями и господством церкви. Говоря о реакции в Неаполитанском королевстве, он не жалеет красок для характеристики этого государства, где «предрассудок» и «деспотизм» (читай: католицизм и абсолютная монархия) сделали, кажется, все, чтобы превратить страну в пустыню. Ни любовь к родному очагу, ни прелесть климата не могут объяснить, почему граждане этого королевства продолжают в нем жить и не ищут пристанища в других странах (XXII, 16). Необходимо бороться и с мирской властью пап, так как «уничтожение того, что препятствует движению человечества, — полезный труд».¹

Человеческая история представляется Бальзаку как непрерывный процесс развития единого и многообразного человечества. Это точка зрения «философии тождества», которую проводили французские доктринеры и эклектики. «Род человеческий, — пишет Бальзак, — можно рассматривать как коллективное существо, развивающееся согласно законам, доступным наблюдению; таким образом, изучая прошлое, можно установить направление движения и сделать выводы относительно будущего. Роль историка в таком случае заключается в изучении этих законов и последовательного развития, которое их подтверждает. История становится позитивной наукой, имеющей своим предметом изучение человечества. Или, лучше сказать, она представляет собою всеобщую науку, которая включает в себя все науки и их развитие, все чувства, все политические революции. Она должна дать отчет о каждом шаге, сделанном человечеством на указанном ему поприще, объяснить общие явления, как части различных рядов, и определить возникновение и тенденцию этих последних. И если она стоит на религиозной точке зрения, она показывает, как человеческий род, поселенный его создателем на земле, чтобы выполнить здесь назначенную ему роль, постоянно выполняет его последовательные веления и подчиняется непрерывному откровению. Тогда различные религии оказываются «ини-

¹ Эта фраза является словно ответом на слова Ж. де Местра, в своих «Размышлениях о Французской революции» упрекавшего революционные правительства в том, что, несмотря на пятнадцать с половиной тысяч изданных ими декретов, они не создали ничего, «так как разрушать — не значит создавать».

циациями», при помощи которых люди приобретают все более полное знакомство с божественным творением, с нравственными обязанностями, которые бог им предписал, с политическими конституциями, которым он их подчинил» (XXII, 113—114).

Понятие «всеобщей науки» ведет нас к Гердеру, хорошо известному во Франции благодаря переводам и статьям Кине, «позитивная наука» напоминает о Сен-Симоне. Однако больше всего эти рассуждения походят на философию истории Кузена и Баланша. Последние строки представляют краткую и точную характеристику учения Баланша с его «непрерывными инициациями» и постепенным завоеванием нравственной свободы.

Кузена и Баланша имеет в виду Бальзак, когда, охарактеризовав новую историографию, он подразделяет ее на две категории. «Без труда можно понять, — пишет он, — насколько широко, полезно и благотворно такое изучение, рассудочное или эмоциональное, философское или религиозное» (XXII, 114).

История, как и всякая другая «позитивная» наука, должна, по мнению Бальзака, иметь свои законы и, следовательно, «предсказывать». «Для того, кто умеет читать историю, обнаруживается чудесный логический закон, который показывает все человечество одухотворенным, как единое существо, рассуждающим, как единый ум, и осуществляющим свои действия, как единая рука. Здесь-то и заключается основание всех исторических явлений; становится на место все события, которые кажутся нам такими различными и такими причудливыми, — все эти события можно рассматривать как результат рассуждения великого существа, называющегося человечеством, рассуждения, которому предшествовали и за которым последовали действия столь же разумные, столь же связанные между собою, как действия лучшего логика» (XXII, 65—66).

Исторический процесс не зависит от желания личности. Человечество движется по заранее намеченному пути. «Огромное собрание событий человеческой истории, накопившееся в течение столетий веков, иногда в известной системе, но всегда с личной и местной точки зрения, теперь, подчинившись большой общей идее, распределилось в порядке и обнаружило взаимозависимость и связь

всех своих частей. Человеческий разум не мог без восторга созерцать этот длинный ряд поколений, объединенных единой мыслью и величественно шествующих к одной и той же цели; внушительное движение, которое ничто не может остановить, которое замедлить не может никакое препятствие, так как в нем проявляется воля бога, и его мысль получает свое осуществление; неосторожный, пытающийся противостоять этому непрерывному движению народов, бывае раздавлен толпой, которая идет, подчиняясь предначертанию бога, на голос откровения, выражающий его вечные законы» (XXII, 65). «Неосторожный» — это, конечно, реакционное правительство Карла X, а «предначертания бога» — историческая закономерность, которая, если «неосторожный» будет сопротивляться, осуществится при помощи революции. Понятием providения Бальзак особенно часто пользуется в 1830 году, — например, в статье о книге Ансильона «Опыт о науке и о философской вере» (XXII, 81). Он отказался от этого понятия после 1831 года, когда перешел на новые политические позиции. В том же плане, в духе Баланша и Кузена, он говорит и о «великих людях». «В каждую эпоху, — пишет он, — есть какой-нибудь один человек, который знает больше, чем все остальные; его передовой ум, его знание будущего готовят путь, по которому пойдут массы» (XXII, 83—84).

Его раздражают «ошибки», которые он находит «даже в самых известных произведениях»: «То автор изолирует целую эпоху от времени, которое ей предшествовало или за ней следовало, и выносит ей приговор с точки зрения той эпохи, в которую живет сам автор; то он сравнивает двух деятелей разных эпох, не обращая никакого внимания на разницу обстоятельств, которые окружали того и другого, как будто автор не знает, что то, что было хорошо и справедливо в свое время, позднее становится дурным и несправедливым» (XXII, 66). В «единстве человеческого рода» Бальзак видит не столько постоянство одних и тех же неизменных признаков, сколько взаимобусловленность сменяющихся эпох. Если нельзя оторгнуть одну эпоху от другой, то, с другой стороны, нельзя и сравнивать людей разных эпох. Подобные сопоставления — последнее классицизма: в литературе это «намек», в истории это Плутархов грех, параллели,

преследующие внеисторические назидательные цели. И Бальзак рекомендует Лапоннере уничтожить в его работе о Колиньи параллели, «совершенно выпедшие из моды», и особенно параллель между Серторием и Колиньи, которая придумана только для того, «чтобы как можно точнее подражать Плутарху» (XXII, 103).

Понимая историю как закономерное развитие, мы можем угадать будущее: «Воспоминание имеет ценность только тогда, когда оно дает возможность предвидеть. Вот почему история является наукой, полезность которой ежедневно доказывается на практике» (XXII, 17).

Эту мысль Бальзак повторяет особенно настойчиво: «История теперь заняла свое место в ряду наук; она также имеет свою цель, свой метод и свои законы... История — одна из тех наук, в которых мы должны искать великих поучений, чтобы руководить развитием общества; в ней мы должны находить предсказания, необходимые для того, чтобы направить общество к будущему; и она дает нам предсказания столь же несомненные, столь же определенные, столь же доказанные, как самые неоспоримые факты астрономии или физики» (XXII, 65).

Такая история должна работать для будущего и способствовать тому, чтобы оно наступило без потрясений. «Это избавило бы нас от всех этих общественных исканий, от этих плачевных заблуждений, из-за которых уничтожаются огромные богатства и труды, погибают люди и, что еще ужаснее, гибнут нравственность и сочувствие среди людей» (XXII, 114). Таким образом, отрицая и революцию и реакцию, Бальзак уповает на постепенное мирное развитие к идеалам свободы, равенства и братства, понимаемым в типично либеральном плане.

Чтобы указать путь к будущему, историк должен не только воспроизводить прошлое, но и объяснять его. Он должен отказаться от сухой фактографии и рассматривать эпоху в ее становлении. Он не может быть беспристрастным — ведь не существует человека, который мог бы относиться ко всему на свете одинаково безразлично: «Так называемое беспристрастие, которое в наше время считается обязанностью историков и составляет предмет их гордости, просто ошибка метода, свидетельствующая о недостаточной широте взглядов» (XXII, 113). В науке это называется «эклектизмом». Его можно сколько угодно

декларировать в журналах, но осуществить на практике нельзя (XXII, 66—67).

Как явствует из дальнейшего, Бальзак имеет в виду не столько политическую оценку исторических явлений, сколько осмысление исторического процесса. Он выступает против «нарративного» метода, который был принят и теоретически обоснован Барантом в его «Истории герцогов Бургундских». Если следовать этой «убогой системе», пишет Бальзак, то придется ограничить себя воспроизведением фактов в том случайном порядке, в каком они следуют один за другим в действительной жизни, не пытаясь ни сгруппировать их, ни установить между ними логическую связь, ни обнаружить непрерывное развитие однородных явлений и их взаимную обусловленность. «История, ставшая только безжизненным воспроизведением событий прошлого, представляет собою не что иное, как волшебный фонарь, который, правда, может еще волновать и развлекать, но не в состоянии ни поучать, ни наставлять» (XXII, 113).

Не удовлетворяют Бальзака и работы Тьерри — они также недостаточно глубоки: «Историю справедливо упрекали в том, что она долгое время была только биографией королей или вождей аристократии. Теперь, в результате революции, которая постигла также и ее, она занимается только частными случаями борьбы народов против того, что нам теперь кажется насилием, борьбы духа демократического и пререлигиозного с военными и церковными организациями. Та и другая точки зрения одинаково неполны» (XXII, 113).¹

Вновь выступает он против нарративной школы в статье об историческом сочинении Амедея Пишо, посвященном «вечному претенденту» Карлу-Эдуарду Стюарту: «Удачная и привлекательная форма, которую Вальтер Скотт придал своим романам, свидетельствует, если угодно, о неспособности находить в истории великие поучения, которые прошлое дает будущему» (XXII, 129). Упрек этот относится не столько даже к самому Скотту, который «благодаря своему таланту живописца поднялся

выше некоторых историков», сколько к историкам, пытавшимся собственно исторические сочинения излагать в форме романа. «Писать историю в такой манере — значит признаться в том, что не обладаешь силой мышления, которая позволяет подняться до высших обобщений прошлого и будущего в жизни обществ» (XXII, 129).

Из всех современных историков Бальзака особенно привлекает Баланш. В статьях Бальзака это имя встречается постоянно. В марте 1830 года он говорит о поэтической манере письма Баланша,¹ в «Шагреневой коже» вкладывает в уста некоего ученика Баланша чисто баланшистскую мысль,² в 1833 году называет его в числе нескольких лучших представителей современной французской литературы,³ в 1836 году упоминает о «Социальной палингенезии» (1827—1829) как об одном из замечательнейших произведений французской литературы, наряду с «Собором Парижской богородицы» Гюго, «Мучениками» Шатобриана, «Размышлениями» Ламартина и др. (XXII, 273). В 1840 году он говорит о Баланше как о теоретике новой литературной школы, «школы образов» (XXIII, 689). Широкие перспективы, которые Баланш раскрывает перед своим читателем, философские обобщения, утопающие в каком-то мираже счастливого и справедливого будущего, история, изложенная в виде мифов и пророчеств, — все это должно было увлечь молодого автора, который, так же как Баланш, пытался найти «всеобщую формулу» исторического развития и выразить ее в емких художественных образах.

Однако в историческом романе борьба с эмпиризмом получала несколько иные формы — ведь в романе прошлое должно быть изображено с максимальной конкретностью. Но эта детальная историческая живопись приобретает свой художественный смысл только в том случае, если она выражает широкую обобщающую мысль. Исто-

¹ В статье о сен-симонистской брошюре «Aux artistes». Бальзак имеет в виду, очевидно, философско-историческую поэму Баланша «Орфей» (XXII, 57).

² «Моисей, Сулла, Людовик XI, Ришелье, Робеспьер и Наполеон — может быть, все это один и тот же человек, проносящийся сквозь различные социальные миры, как комета по небу».

³ Статья в «Quotidienne» от 22 августа 1833 г. Цит. по кн.: H o n o r é d e B a l z a c. Journaux à la mer. Introduction, préface, notes et commentaires par Louis Jaffaud, 1949, стр. 55.

¹ Бальзак имеет в виду книгу О. Тьерри «Письма об истории Франции» (1827), в которой рассказывается о борьбе городских коммун с феодалами и князьями церкви.

рический роман, пишет Бальзак еще в 1827 году, должен «внушить любовь к историческим исследованиям своими увлекательными созданиями, которые, удовлетворяя настойчивой потребности, вызванной современной цивилизацией, будут питать вместе и дух и тело». Прежде роман был простым развлечением, теперь это серьезное и важное поучение. Исторический роман должен раскрыть перед читателем «жанровые картины, в которых национальная история изображена в неизвестных проявлениях наших нравов и обычаев, сделать понятным каждому значение, какое имели для благосостояния всего населения страны королевские раздоры, феодальные распри или народное мщение, показать следствия законов, которые были изданы в интересах отдельных лиц ради кратковременных нужд или борьбы монархии с феодализмом». Он должен «воспроизвести образы королей через посредство народа, а народ через посредство тех персонажей, которые особенно проникнуты его духом; изобразить бесчисленные подробности жизни веков, дать представление о тревогах, вызванных религиозным фанатизмом, словом, не делать из истории ни морга, ни газетной хроники, ни сухого перечня фактов или хронологического скелета».¹

Бальзак применяет к историческому роману все основные положения романтической историографии; исторический роман — это жанровая живопись, изображающая прошлое с его интимной, «домашней» стороны. Романист должен изучать не только события, которые совершаются наверху, вокруг трона, но и значения этих событий для жизни народа. Он должен изучать то значение, какое имели для общего развития цивилизации законы, изданные в интересах государей и классов, и психологию народа, негодование которого выливалось в форме восстаний. Роль королей и политических деятелей историк и особенно исторический романист должны изучать сквозь оценку народа, а потребности и желания народа нужно изучать в его «великих людях», которые являются его представителями. И все это должно быть окрашено местным колоритом, выражающимся не в сухом перечне фактов, а в живописном изображении всех деталей эпохи.

¹ Р. А. Б р а н ш, ук. соч., стр. 98—99. Выражение «хронологический скелет» сохранилось и в предисловии к первому изданию «Шуанов», 1829.

Многие романисты не обращают внимания на эти живописные и правдивые детали, и Бальзак упрекает их в этом. Так, Джемс, автор романа «Ришелье», забыл о том, что Людовик XI заикался, что Фонтариль был горбат, а кардинал отличался галантными манерами (XXII, 90). Но для того, чтобы заинтересовать читателя этим неповторимым и невозвратно ушедшим прошлым, романист, так же как историк, должен обнаружить в них общие законы развития данной эпохи.

«Воскрешение старины», к которому стремились последователи Скотта, само по себе не имеет большой ценности, если оно не открывает перспектив в будущее. «Особенно ясно сказывается отсутствие социальных перспектив в работах тех писателей, которые, несмотря на свой талант, по своей близорукости замечают в истории только отдельные факты; все искусство этих господ ограничивается тем, что они пишут хроники, — так, как делали это в эпоху младенчества искусства; они надеются скрыть бесплодность своего труда причудливостью или, если угодно, примитивностью старого языка. Это значит сочетать бедность формы с бедностью содержания... Грустно видеть, что целая жизнь, которая при других условиях могла бы принести какую-то пользу... тратится на ребяческое подражание старинным оборотам речи» (XXII, 116—117).

Бальзак имеет в виду роман Поля Лакруа (Жакоб-Библиофил) «Два шута» («Les deux foux»). Будущий автор «Озорных рассказов» не щадит Лакруа, чрезмерно увлекшегося лингвистической археологией. «Библиофилизма» и археологии для исторического романа недостаточно. Можно, конечно, наслаждаться, читая старинные фавлю, но воспроизводить эту литературу и век, который ее создал, целесообразно только тогда, когда философская мысль обнаруживает в них прогрессивное движение ума, свидетельство духовного развития человечества.

Большинство современных исторических романов, по мнению Бальзака, страдает эмпиризмом: они воскрешают древние нравы и странные обычаи, щеголяют старинным языком, но никаких философских обобщений в себе не заключают. Поль Лакруа, Альфонс Руайе, Баржине, Рей-Дюссей и другие романисты второго и третьего ранга зачислены им в группу простых «повествователей», или «хронистов». Только три или четыре французских романа

могут быть с полным правом названы «историческими», так как совмещают в себе оба качества — детальное воспроизведение эпохи и широкий взгляд на историю, частное и общее (XXII, 134). Первое место среди этих лучших романов, по мнению Бальзака, занимает «Сен-Мар». По-видимому, к этой группе принадлежат также два недавно вышедших романа: «Хроника времен Карла IX» Мериме и «Фраголетта» Латуша. Несомненно, к этим трем романам Бальзак присоединял и свой собственный.

Исторический роман и историческая драма являются выражением Франции и литературы XIX века. Эта владеющая нами потребность глубоких и сильных волнений, эта обширная мысль, обнимающая одновременно прошедшее и будущее, этот тонкий разум и поэтическое воображение, характеризующие все произведения нашего века, проявляются в нем свободно, подобно меди, потоками льющейся в форму конной статуи» (XXII, 19).

В историческом романе обобщения даны не столько в рассуждениях и характеристиках, — к ним прибегают неумелые и недостаточно мыслящие авторы, — сколько в драматической сцене, в «зрелище». Вальтер Скотт, писал Бальзак в 1827 году, «вызывает дух века и в одной сцене выражает его гений и его физиономию». ¹ Так и художник Летьер, воспользовавшись мелким эпизодом из римской истории, в своей картине «Брут» воспроизвел всю эпоху римской государственной добродетели, нравы сенаторов и нравы народа (XXII, 19).

Чтобы точнее и глубже раскрыть движение эпохи, нужно изображать ее в наиболее динамический момент, в наиболее острый период ее становления. Исторических персонажей поэтому следует показывать не в статике и тишине быта, а в напряжении борьбы и деятельности. Ошибка Латуша заключалась в том, что он изобразил своих героев в момент покоя и тем снизил историческое значение своего романа (XXII, 17).

Автор исторического романа должен стать «пророком дальнейшего совершенствования». Лишь в таком случае может возникнуть книга «не только полезная, но и интересная для чтения» (XXII, 118). «Последний шуан» был задуман как книга одновременно полезная и интересная.

Шуанские войны должны были удовлетворять всем требованиям исторического романиста: это был конфликт между двумя цивилизациями, столкновение двух идеологий, катастрофы, сопровождающие неизбежную и благотворную революцию, и целая система противоречий, перемалывающих старые общественные отношения и нравственные навыки. «Веверлей» и «Пуритане» могли бы служить неплохим руководством для романиста, избравшего своей темой войну шуанов.

В первой половине 20-х годов историческим считался роман, в котором изображалась очень отдаленная эпоха. Вальтер Скотт называл историческим романом не «Веверлей», действие которого происходило «шестьдесят лет тому назад», а «Айвенго». Это и понятно: нравы недавнего прошлого трудно отличить от современных, между тем как средневековый колорит был настолько своеобразен, что, казалось, сам просился на полотно. Но по мере того, как развивалась новая историческая наука, исторический роман стали определять не столько эпохой действия, сколько методом исследования. Более изощренный глаз стал различать оттенки, характеризующие нравы сравнительно недавних эпох. В связи с этим возникали новые художественные проблемы. Какова должна быть давность эпохи, чтобы ее можно было назвать исторической, то есть прошедшей? Романический «Globe» поднял этот вопрос еще в 1825 году, когда Бальзак задумывал свой роман. Редактор газеты П.-Ф. Дюбуа, говоря о романе Кератри «Последние из Бомануаров», считал возможным избрать сюжетом исторического романа недавние гражданские войны в Бретани. ¹ В 1828 году, когда Бальзак перерабатывал свой роман, «Globe» вновь вернулся к этому вопросу. К какой эпохе следует восходить? — писал Людовик Вите, автор драм-хроник из истории Лиги. — Какова должна быть давность того времени, которое искусство может избрать предметом своего изображения? Одно, два или три столетия? Не столько отдаленность даты, сколько различие эпох дают автору право воспроизводить то или иное историческое

¹ P. A b r a h a m, ук соч, стр 95

¹ «Globe», 5 февраля 1825. Цит. по P.-F. D u b o i s. Fragments littéraires, т. I, 1879, стр. 52.

событие даже на сцене Народ иногда больше стареет за десять лет, чем за целое столетие. Если страсти, возбужденные историческим событием, угасли, если стало возможным судить о нем беспристрастно, то искусство имеет право его изображать; отказать в этом искусству значило бы обречь его на оскудение».¹ Л. Вите имеет в виду наполеоновскую эпоху, и потому его слова вполне применимы к сюжету «Шуанов». Старший друг и советчик Бальзака Анри де Латуш одновременно с ним работал над историческим романом из той же эпохи.² По-видимому, в эти же годы Луи де Карне задумывал свою «живописную историю гражданских войн на западе Франции»³ Таким образом, эпоха шуанерии в конце 20-х годов ощущалась как эпоха историческая и «прошедшая», она была теоретически оправдана как тема исторического романа и могла лишь поддержать роман и привлечь к нему внимание публики. Бальзак отлично понимал это: в предисловии 1827 года он сообщает, что издатели роману из истории XV века предпочли «Le Gais», так как в нем рассказываются события современной истории, которые должны возбуждать больший интерес.⁴

Если исторические события нужно рассматривать как проявления строгой закономерности, то и шуанерию нельзя объяснять случайностью, злым умыслом или произволом отдельных лиц. Так же как революция, она вызвана глубокими историческими причинами. Это извечная борьба старого общественного уклада с новым, древних местных интересов с общенациональными интересами новой Франции, средневекового консерватизма с современной прогрессивностью.

В течение многих столетий Бретань защищалась от натиска завоевателей. Речка Куэзон, о которой говорится и в романе, была границей, за которую редко переходили

¹ Статья о сб. пьес Каве и Дитмера «Soirées de Neuilly» («Globe», 29 марта 1828)

² «Fragolette Naples et Paris en 1799», 1829 Бальзак рецензировал этот роман в двух статьях того же года

³ Louis de Carné Un drame sous la terreur. Guiscriff, 1858, стр. 9

⁴ P. Abraham, ук соч., стр. 103 Л. Мегрон объясняет сравнительно небольшой успех «Шуанов» недавней эпохой их действия (Maignon, ук соч., стр. 307) Это объяснение не имеет под собою достаточных оснований.

завоеватели, а вместе с ними и новая, более сложная культура. Тьерри восхищается этим изумительным сопротивлением маленькой провинции, которое он объясняет любовью к свободе и чувством национальной гордости. Он прославляет бретонцев так же, как и любой народ, сражавшийся с завоевателями, видя во всяком завоевании единственную причину рабства, угнетения и классовой борьбы. В полемике, возникшей вокруг учения Тьерри, не раз высказывалась мысль о том, что завоевания способствовали развитию цивилизации и даже развитию демократии, так как именно покоренные, сражаясь за свои права, вырабатывали идеи свободы, равенства и братства, приведшие к Французской революции.

Бальзак, усвоивший взгляды Гизо и полемизировавший с Тьерри, исключает всякую идею «национальной» розни между Бретанью и Францией. Вражду между бретонскими городом и деревней, которую в то время часто понимали как вражду национальную,¹ он объясняет иначе: «Схватки, в которых бретонцы-горожане сражались с бретонцами из деревень, казалось, заменили им рыцарские турниры. Может быть, этот патриотический энтузиазм был вызван кое-какими приобретениями национального имущества. Но немалую роль играли и благоденствия революции, лучше оцененные в городах, чем в деревнях, непримиримость политических страстей и свойственная французам воинственность». Следовательно, причины этого противоречия — экономические и культурные; более развитая часть населения естественно оказывается на стороне революции.

Соппротивление Бретани было неизбежно. Она должна сопротивляться революции, так как в ней воплощены силы старины, безнадежно отжившие идеалы средневековья. Бретонские крестьяне, так же как их вожди, не могут ничего понять в современном мире, они говорят на языке прошлого и, употребляя выражения современных Бальзаку историков, «отданы во власть рока». Это и есть центральная идея романа, которая определяет

¹ Эмиль Сувестр, словно применяя метод Тьерри, причину легитимизма бретонских крестьян видел в старинной ненависти коренного населения Бретани к горожанам, ненависти, поддерживавшейся различием в нравах, языке, преданиях (см E. Souvestre Les derniers Bretons, 1836).

его динамику и окрашивает всю эту картину Франции 1799 года.

Бальзак постоянно говорит об отсталости страны и ее населения. Бретонские крестьяне живут в хижинах, напминающих берлоги диких животных, и пользуются первобытными средствами земледелия. Традиционные, идущие из глубины средневековья способы удобрения истощают почву, деревья по краям полей мешают расти злакам, а яблони для национального сидра занимают пахотные земли. Чем дальше от городов, тем ниже культура сельского хозяйства. Даже ферма Галоп-Шопина, которую Бальзак описывает как образчик этого варварского хозяйства, обладает некоторыми усовершенствованиями, возможными только в ближайших окрестностях города. Каждое поле огорожено высокой земляной стеной с посаженными на ней деревьями, а ворота заперты жердями. Дороги напоминают рвы, заполненные водой. Общение между фермами и деревнями затруднено. Никакой общественной жизни, ни прогресса в технике или земледелии, ни развития грамотности невозможно добиться от этого средневекового народа. Нижняя Бретань говорит на особом языке, непонятном французам, и не понимает французского языка.¹ Крестьянин находится целиком во власти священника, который может убедить его в чем угодно. Об этом свидетельствует проповедь аббата Гюдена, пользующегося невежеством и суевериями крестьян для своих политических целей. В предисловии Бальзак утверждает, что мрачная роль духовенства в его романе значительно смягчена: в действительности она была еще более отвратительной (XXII, 372).

Бретань со своими нравственными привычками, обычаями, бытом, со своим невежеством, ненавистью ко всему новому, фанатизмом — осколок даже не феодальной, а первобытной древности. «Нравы древних галлов оставили свой след в Бретани больше, чем в какой-либо другой области Франции». Самое слово «gars», по утвержде-

¹ Бальзак, увлеченный своей концепцией бретонской отсталости, без всяких оснований распространил границы кельтского языка вплоть до Фужера и его окрестностей, где крестьяне всегда говорили на французском языке с некоторыми диалектальными особенностями, не представлявшими никаких трудностей для понимания.

нию Бальзака, — кельтское слово. «Та часть Бретани, где еще и поныне дикая жизнь и суеверный дух наших суровых предков, так сказать, сохранили свою свежесть, называется «край молодцов».¹ Шапки бретонских крестьян — наследие феодальной эпохи, а их убогие хижины свидетельствуют о неуверенности в завтрашнем дне, к которой приучили серва войны и обычай феодализма, — вот почему замок сеньора в Бретани до сих пор называется «жилищем».²

Бальзак постоянно называет бретонских крестьян дикарями, однако это не дикари Жан-Жака Руссо. Они уже испорчены страстями цивилизации, они жестоки и полны ненависти: это дикари эпохи феодализма. Галоп-Шопин, как замечает м-ль де Верней, — фигура типичная для шуана: «Мыслей у этого старика шуана, видимо, было не больше, чем у ребенка. Когда он смотрел на свое ружье, наивная радость морщила его щеки и лоб, но религиозный фанатизм придавал радостному выражению оттенок свирепости, и тогда на его лице дикаря проглядывали пороки цивилизации». Цивилизация понимается здесь как ложная и противоестественная феодальная идеология.

Древняя Бретань словно заблудилась в мире новой Европы. Крестьяне вооружены ружьями, они поют латинские гимны и сражаются за помещиков, но это лишь форма. В Бретани есть нечто допотопное Страна, которую изобразил Бальзак, вырастает из глубин друидизма, это остаток другой эпохи, всплывшей после крушения древних цивилизаций, и первобытные верования, язык, формы быта, одежда, утварь и жилища являются свидетельством этой глухой древности, которая поражает свежий взор парижанки.

Старая Бретань тесно связана с местной почвой. Глухие леса и болота словно хранят воспоминания о древней

¹ Эта этимология слова «gars» совершенно произвольна. Бальзак идет в русле традиционной, особенное развитие получившей в эпоху Наполеона кельтомании (см R Le b è g u e Esquisse d'une étude sur Balzac et la Bretagne — «Revue d'histoire littéraire de la France», 1950) Но и это также характеризует его концепцию Бретани и бретонского характера. При переводе тексты мы часто пользовались изданием романа в последнем собрании сочинений Бальзака, т 11, 1954

² В русском издании слово «demeure» переведено «хоромы» (201).

Галлии. Дольмены отмечают места друидических жертвоприношений. Океан бьется о прибрежные скалы так же, как во времена Велледы. Больше, чем в другой провинции, природа определяет здесь быт и, следовательно, психологию крестьянина, так как здесь он больше от нее зависит: цивилизация еще не освободила его от власти природы, он еще не свободен в самом прямом смысле этого слова, так как свобода, по мнению современных Бальзаку историков, возникает прежде всего в борьбе с природой и в победе над ней.

Ферма Галоп-Шопина прислонена к скале, которая является для нее защитой от ветра и служит единственной стеной для сарая. Заборы — живые изгороди, крыши сделаны из дрока. Из того же гранита, который составляет почву Бретани, построен фундамент для жилища, а стены сложены из глины, камешков и соломы. Хижина незаметно переходит в хлев, коровы и козы просовывают головы в каморку, где живут люди. Крестьяне одеваются в овечьи шкуры шерстью наружу, с которой смешиваются их длинные волосы. Своим видом они напоминают зверей, и действительно они едва вышли из звериного состояния. Это остатки человечества, еще не оторвавшегося от земли, еще прикованного к ней, как травоядные животные, и почти такого же темного, нерассуждающего и жестокого. Марш-а-Терр является великолепным образчиком этого первобытного общества, живущего в берлогах, копающегося в земле, которая едва дает им средства к существованию. Это один из мелких «вождей» шуанов — человек страшной физической силы, неразмышляющей верности старине, звериной жестокости и в то же время беззаветной преданности. Он подобен богу древних земледельческих религий, почитавшемуся в виде животного: голова у него походила на голову быка, «и не только своей величиною; от широких мясистых ноздрей нос его казался короче, чем на самом деле; толстые губы, вздернутые над белоснежными зубами, черные круглые глаза и грозные брови, оттопыренные уши и рыжие волосы — все это больше походило на род травоядных, чем на нашу красивую кавказскую расу. И, наконец, полное отсутствие признаков, свойственных человеку как существу общественному, делало эту обнаженную голову еще более примечательной».

Это лицо, похожее на морду быка, напоминает и гранит — особенность бретонского пейзажа: «Лицо, бронзовое от загара, в своих угловатых контурах обнаруживало какое-то сходство с гранитом, образующим почву этой страны». И дальше продолжается описание этого нечеловеческого существа, этого бретонского Пана, первобытного бога земли, деревень и стад. Холщовый балахон, «в котором знатоки древности узнали бы сей (saga) или сейон древних галлов, доходил до пояса и пристегивался к штанам из козьей шкуры посредством кусочков дерева, грубо вырезанных и едва очищенных от коры. Под этими меховыми чехлами, покрывавшими ноги, нельзя было различить очертания человеческого тела... Длинные спускающиеся волосы, похожие на козью шерсть, свисали по сторонам двумя широкими прядями, как у средневековых статуй, еще встречающихся в старинных соборах». Его речь производит такое же впечатление, как грохот там-тама посреди плавной мелодии. Бальзак подчеркивает символический характер этой наружности: «Грубая, угловатая оболочка этого человека, как будто вытесанная топором, черты лица, отмеченного тупым невежеством, придавали ему сходство с полубогом какого-то варварского культа. Он стоял в позе пророка, он появился словно дух самой Бретани, пробудившийся от трехлетнего сна, чтобы возобновить войну, в которой каждая победа неизменно влекла за собою двойной траур».

Бретонская контрреволюция вырастает из самой почвы Бретани, это ее неизбежность, ее «рок». Контрреволюция определена самым бытием бретонского крестьянина, всей суммой побуждений и нужд, руководящих его поведением. В такой стране повелевают помещики, таких крестьян священники запугивают адом и обольщают загробной наградой. Здесь торжествует традиция, неподвижная как бретонские скалы и болота, и всякая новизна должна вызвать в этой стране упрямый, безрассудный отпор.

Этими крестьянами руководят местные помещики-дворяне. Их отношение к революции определено их классовой идеологией и интересами. Крепко связанные с крестьянством патриархальными традициями, они поднимают его на войну с новой Францией исключительно ради своей выгоды. В них есть также нечто «роковое», они также во власти своих предрассудков, во власти старины,

с которой не могут и не хотят расстаться. У них свои кастовые представления о государстве и народе: это их личное достоинство, и доходы королевства — это их собственные доходы. Король — источник милостей, и они выпрашивают у Монторана как у представителя короля деньги, должности, титулы. Каждый мелкий шуанский вождь хочет стать полковником, генералом, губернатором провинции. Среди этих вождей — не только местные дворяне или эмигранты, но и всяческие проходимцы, вроде контрабандиста Котро, который хочет получить дворянство и чин. Исключения составляют лишь двое, бескорыстно сражающиеся за короля, от которого они не ждут и не требуют ничего. Большинство, воюя, не забывает и собственных интересов. Они вымогают деньги у богачей и грабят не только для нужд «королевской армии». Первое нападение на республиканский отряд, стоившее шуанам сотни жертв, было произведено только для того, чтобы ограбить дилижанс.

При Реставрации прекратились и шуанская война и шуанский разбой. Но осталась Бретань, в своей неприимости и темноте, со всеми своими «необходимостями». И вот почему в любую минуту прогресс может встретить там яростное, нелепое сопротивление. Бальзак уже и теперь стоит за централизацию. Его ничуть не восхищают всякие местные вольности и традиции, старинные свободы, провинциальный патриотизм — все то, в чем многие передовые мыслители эпохи видели зачатки действительной политической свободы и либерального воспитания масс. Своеобразие административного и культурного быта провинций кажется Бальзаку тормозом дальнейшего развития. В предисловии к первому изданию он еще раз высказал то, что ясно было выражено в самом романе.

Бретань отказывается принять современную культуру, она не хочет стать Францией и в духовном отношении, подчинившись ей в отношении государственном. «Да может это произведение воплотить в жизнь желания всех друзей этой страны относительно физического и морального развития Бретани. Вот уж тридцать лет, как прекратилось там царство гражданской войны, но не царство невежества. Земледелие, просвещение, торговля остались здесь в том же состоянии, в каком были полвека

назад. Нищета деревень достойна феодальных времен, и суеверие заменяет нравственное учение Христа».

Бальзак считает бретонское упрямство одним из основных препятствий для всех благородных начинаний. По его мнению, процесс между герцогом д'Эгийоном и Лашалоте имел в своей основе вопрос благосостояния Бретани. «Быстрое движение умов к Революции до сих пор мешало пересмотру этого знаменитого процесса; но если какой-нибудь друг истины прольет некоторый свет на эту борьбу, притеснитель и потерпевший окажутся совсем не такими, какими их представляли себе современники. Королевский патриотизм человека, который, несомненно, старался делать добро только в пользу фиска и трона, столкнулся с узким местным патриотизмом, столь пагубным для развития просвещения. Министр был прав, но он применял силу; жертва была неправа, но она находилась в оковах. А во Франции великодушие подавляет даже разум. Притеснение во имя истины здесь так же одиозно, как и притеснение во имя заблуждения. Д'Эгийон пытался снести бретонские изгороди, дать хлеб этой области, ввести культуру ржи, провести дороги, прорыть каналы, распространить французскую речь, развить торговлю и земледелие, чтобы положить начало благосостоянию большинства и распространить просвещение среди всех; таковы были бы отдаленные результаты тех мер, идея которых вызвала этот великий спор. Будущее страны обогащалось самыми лучшими надеждами. Сколько людей были бы искренне удивлены, узнав, что жертва защищала заблуждения, невежество, феодализм, аристократию и взывала к терпимости только для того, чтобы увековечить зло в своей стране! В этом человеке (Лашалоте) было два человека: француз, который в больших вопросах народного интереса великодушно провозглашал самые спасительные принципы, и бретонец, которому старинные предрассудки были так дороги, что, подобно герою Сервантеса, он начинал говорить нелепости всякий раз, когда нужно было излечить раны Бретани. Лашалоте-бретонец нашел последователей в некоторых людях, которые недавно выступили в защиту невежества этой несчастной страны. Но зато г-н де Кератри представлял собою другого Лашалоте (то есть Лашалоте-француза), к чести последнего, так что этот знаменитый бретонец

мог быть воссоздан только при помощи двух крайне противоположных мнений палаты. В 1829 году газета сообщала, что один французский полк, состоявший из бретонцев, недавно высадился в Нанте; он прошел через всю Францию и принимал участие в оккупации Испании, причем ни один человек не знал ни одного слова по-французски. Это была странствующая Бретань, идущая по Европе подобно какому-нибудь галльскому племени. Вот один из результатов победы Лашалоте над герцогом д'Эгийоном» (XXII, 374—375).

Действительно, Лашалоте и вместе с ним весь Реннский парламент, отчасти из местного бретонского патриотизма, отчасти из соображений личной выгоды, противились начинаниям герцога д'Эгийона, губернатора провинции, задачей которого было облегчить условия жизни бретонского крестьянства и произвести некоторые реформы в управлении, системе налогов и т. д. Несмотря на арест Лашалоте и некоторых других, Реннский парламент продолжал вести борьбу с реформами. Из-за этого «упрямства» защитников бретонской самобытности почти все намечавшиеся мероприятия остались неосуществленными: Бретань себя отстояла.¹

Бальзак протестует против этого провинциального патриотизма и противопоставляет ему патриотизм государственный и национальный. Он восстает против обособленности, которая вредит дальнейшему развитию Бретани, делает ее страной в стране, исключает из ритма развития всего государства и нации. Бальзак хочет объединения провинций в одно обширное государство, он хочет малый патриотизм заменить большим и рассматривает всякое проявление первого как недоразумение или злую волю лично заинтересованных людей. Шуанерия кажется ему блестящим доказательством того, как пагубен малый патриотизм для нормального развития всей

¹ Воспоминания о процессе Лашалоте играли во время революции прямо реакционную роль и сохранялись еще в период Реставрации (ср. F. Rio. *Épilogue à l'Art chrétien*, 1872, т. I, стр. 118—119). Подобная же борьба за местные свободы, препятствовавшая экономическому и культурному развитию, происходила и в других провинциях (см. П. Н. Ардашев. *Администрация и общественное мнение во Франции перед революцией 1789 года*, 1905, стр. 122 и сл.). Мирабо в своей речи в момент выборов в Генеральные штаты также ссылаясь на древние свободы Прованса.

страны. Этот малый патриотизм может перейти в чистое предательство, в государственную измену, как это и случилось в Бретани.

Шуанерия, казалось Бальзаку, могла бы послужить важным политическим уроком: «Бретань превратила войну в разбой. Осуждение королевской фамилии, уничтожение религии были для шуанов только предлогом для грабежей, и эпизоды этой внутренней борьбы носили на себе следы первобытной грубости, отличавшей нравы страны. Набирая солдат среди этого невежественного и воинственного населения, действительные защитники монархии своим белым знаменем пытались придать некоторое величие этим предприятиям, вызвавшим к себе всеобщую ненависть, но их усилия были тщетными, и шуаны остались памятным примером того, насколько опасно поднимать нецивилизованные массы страны».

Такова либеральная точка зрения: всякое восстание, поднимающее «нецивилизованные массы», позволяющее народу вмешиваться в дела государства, представляет собою опасность для общества, независимо от того, какие интересы это восстание преследует. Следовательно, и общая концепция шуанерии и изображение шуанов были подсказаны Бальзаку его философско-историческими взглядами либерала, усвоившего основные положения доктрины.¹

5

Эта темная, глухая Бретань, заросшая лесами, вязнущая в болотах, разделенная на клежки своих полей-крепостей, суверенная, воинственная, нищая, ведет партизанскую войну, в которой ее победить нельзя. Бойцы словно

¹ Историческая проблематика «Шуанов» выпала из поля зрения исследователей, объяснявших отношение Бальзака к шуанерии. М. Серваль удивляется тому, что, будучи роялистом (в то время Бальзак был типичным либералом!), Бальзак изобразил шуанов в отрицательном виде, а синих — в положительном, и объясняет это тем, что генерал Поммерель был обижен Реставрацией и, по-видимому(!), дурно отзывался о шуанах (M. Serval. *Autour d'un roman de Balzac: «Les Chouans», 1921, стр. 26—27*). Боссе объясняет это тем, что шуаны у Бальзака похожи на индейцев у Купера, а Купер изображал индейцев жестокими и вероломными (G. Bossé. *Fenimore Cooper et le roman d'aventure en France vers 1830*, стр. 43—44).

вырастают из-под земли, производяг нападения, уничтожают гарнизоны и исчезают так же неожиданно, как и появились. Шуаны — это вся крестьянская Бретань, которая воюет у себя дома, объединенная круговой порукой, страстями чуть ли не всего народа. Сражаться с ними невозможно, и потому лучше пойти на мировую. К этому и сводится идея Бонапарта. Но чтобы привести в движение крестьянскую массу, рассеянную по хуторкам и фермам, необходим вождь, представитель короля, посланник другого, «законного» мира. М-ль де Верней, познакомившись с местными условиями, удивилась прозорливости министра, который отправил на борьбу с восстанием не армию, а женщину: ведь для того, чтобы прекратить шуанское восстание, нужно обезглавить его. лишить его вождя.

В истории шуанерии нередко случалось, что вождем ее оказывался эмигрант, приехавший из Англии либо бежавший из Парижа, или просто никому неведомый авантюрист, присвоивший себе вместе с громким именем несуществующие полномочия. Одним из таких парижан, возглавивших на краткий срок шуанскую войну, был и граф де Пюизе, воспоминания которого Бальзак читал в 1828 году. Эмигрантом, прибывшим из Англии, оказался герой «Шуанов» маркиз де Монторан. Он чужд окружающей его среде, его возмущают методы войны, применяемые местными вождями, он хотел бы разбой превратить в войну, как это, по словам Бальзака, сделала когда-то Вандея. Но шуанское восстание имеет свои закономерности: разбой необходим не только для того, чтобы поднять дух бойцов и командиров, но и для того, чтобы обеспечить армию снаряжением, боеприпасами, пищей. Это и объясняет Монторану госпожа дю Га, которая охотно принимает участие в дележе добычи. Монторан предъявляет к «королевской армии» слишком высокие требования и потому встречает дружное сопротивление и со стороны главарей и со стороны крестьян. В «Шуанах» вождь противопоставлен толще, которой он руководит. Это противопоставление имеет своей целью дать более острую полемическую характеристику шуанерии: представитель дворянской контрреволюции сам видит всю неприглядность контрреволюционерами и солдатами, идейную несостоятельность мятежа

и перед смертью отрекается от дела, которому он пожертвовал своей жизнью. Задача м-ль де Верней заключается в том, чтобы вернуть эту заблудшую душу на широкую дорогу неизбежного исторического развития. Она убеждает Монторана отказаться от своих предприятий. Любовь является одним из средств убеждения. Красноречивые тирады, которые произносит м-ль де Верней, оказали свое действие, а Монторан успел разочароваться в своих соратниках. Его последний наказ брату и его раскаяние подготовлены событиями последних дней. После мирных предложений Бонапарта шуанерия явно умирает. Однако Корантен предпочитает убить «последнего шуана».

Он следует предписанию министра полиции Фуше, одного из самых беспринципных деятелей эпохи, «мрачного гения», как называл его Бальзак. Корантен, несомненно, выполняет государственное дело, спасая страну от серьезного врага. Но он делает это из личной выгоды, ради карьеры и крупной денежной награды. Он хочет убить Монторана, чтобы завладеть м-ль де Верней и с ее помощью достигнуть высоких постов и доходов. «Никакая любовь не стоит трехсот тысяч франков», — заявляет он. В течение пяти лет всех тех, кто становился между ним и м-ль де Верней, он отправлял на эшафот. Честные люди кажутся ему смешными и глупыми: они никогда не сделают карьеры. Ради карьеры можно пойти на все. «Щепетильность, не позволяющую предать Францию, мы, люди выдающиеся, предоставляем глупцам», — говорит Корантен совершенно искренне, хотя в данном случае и не собирается предавать Францию. Это террорист, пользовавшийся террором ради личных целей. «Нам надо подавить гражданскую войну, а великая цель оправдывает низкие средства». Но для него великая цель — выгодный брак и триста тысяч франков. Таким образом, государственной пользой Корантен оправдывает любую подлость. Правило Макьявелли и здесь отвергается, как оправдание зла. Бальзак включается в страстную философско-политическую полемику эпохи, длившуюся в продолжение всей Реставрации. Он примыкает к широкому потоку либеральной мысли и становится на сторону правды против успеха, так же как то делал Альфред де Виньи. Он сражается со школой Талейрана, с методами организованной Фуше полиции, с теорией государ-

своего интереса — со всем тем, что через несколько лет, перейдя на позиции легитимистской реакции, он будет оправдывать и прославлять. Вместе с тем образ Корантена в позднейших романах Бальзака предстанет в ореоле всемогущества и величия, а самое слово «полиция» будет написано с большой буквы, как основная организующая и спасительная сила всякого государства, основанного на монархии и религии.

Методу полицейского насилия и гильотины, методу Фуше, противопоставлен метод Бонапарта. Командир Юло читает воззвание первого консула, «голос которого прозвучал на весь мир, как голос пророка»: «Были изданы и применены несправедливые законы. Граждан встревожили акты произвола, посягавшие на их безопасность и свободу совести; повсеместно многие граждане без всяких на то оснований были занесены в списки эмигрантов; словом, были нарушены основные законы общественной жизни». Бонапарт отвергает политику якобинизма, устанавливает свободу совести, прекращает репрессии и тем самым привлекает на сторону республики всех обманутых реакционной пропагандой, испугавшихся террора и крайних мер.

Возвышение Бонапарта предопределено современной политической ситуацией. Смысл событий и перспективы дальнейшего развития показаны в разговоре двух офицеров. «Пока члены Директории дерутся друг с другом, как лошади у пустой кормушки, их правление трещит по всем швам, и они оставляют армию без помощи. В Италии нас расколодили. Да, друзья, мы ушли из Мантуи после поражения при Требии, а Жубер только что проиграл битву при Нови. Надеюсь, что Массена отстоит горные проходы в Швейцарии, к которым подошел Суворов. На Рейне мы отброшены. Директория послала туда Моро. Удержит ли этот храбрец границу? Допустим. Но коалиция в конце концов раздавит нас, а единственный генерал, который мог бы нас спасти, — у черта на куличках, в Египте. Да и как ему вернуться? Англия хозяйничает на море».

Это говорит командир полубригады Юло, рассматривающий положение только с военной точки зрения. Но ему отвечает Жерар, человек широкого кругозора. Он определяет задачи Французской революции так, как они

могли бы быть определены либералом 20-х годов: «Мы должны не только защищать французскую землю, у нас двойная миссия. Мы обязаны сохранить душу страны, благородные принципы свободы, независимость и человеческий разум, пробужденный нашими Национальными собраниями, — надеюсь, что он будет распространяться все дальше и дальше. Франция подобна путнику, которому вверен светоч: в одной руке он держит этот светоч, другою защищается». И самое страшное — это возможность измены со стороны правительства: а вдруг оно стакнется с Бурбонами? Монархические происки, начавшиеся тотчас же после термидора, вызывали беспокойство среди республиканцев, жаждавших энергичной власти и решительной внешней политики. Единственным выходом из тяжелого положения и старому войску Юло и ученому Жерару казался военный переворот: «Если армия не вмешается в дела правительства, адвокаты доведут нас до того, что будет хуже, чем до революции».

Перспектива будущего заключена в республиканских войсках. Дальнейшие славословия Наполеону и вместе с тем опасения возможного деспотизма характеризуют эпоху консульства, переходящего в Империю. В романе Бонапарт является символом французского единства. Задача его сводилась, по мнению Бальзака, к тому, чтобы объединить враждующие партии вокруг идеи родины и из расчлененной внутренними распрями страны сделать сплоченное и могучее государство, способное противостоять внешнему врагу и сохранить завоевания революции. Франция, заканчивающая борьбу своих партий и борьбу своих провинций, объединенная огромной властью «демократического» консула, — такова многозначительная, вся в либеральных тонах, характеристика времени действия «последнего шуана». Таково «движение эпохи», которое мобилизует живые силы страны и ведет ее в будущее.

«Заимствовав сюжет своего произведения из самого значительного и самого трудного периода современной истории, автор должен с некоторой торжественностью заявить, что он не имел намерения подвергать насмешке

или презрению ни убеждения, ни частных лиц. Он уважает убеждения... Не его вина, если вещи говорят сами за себя и говорят так громко» (XXII, 371). Бальзак не хочет декларировать свои собственные взгляды, он хочет быть «объективным» и предоставить слово событиям.

В замке Виветьер Мари де Верней наблюдает двух республиканских офицеров, находящихся в толпе дворян-шуанов. Рассматривая их потертые синие мундиры, эполеты, прическу, она подумала: «О! Здесь народ, свобода!» Затем она бросает взгляд на роялистов: «А там один человек, король, привилегии!» Она любит лицом Мерля, этого «жизнерадостного солдата», и особенно Жерара: «Казалось, он был наделен душой истинного республиканца, какие часто встречались тогда во французских армиях... «Вот человек с широким кругозором, — подумала м-ль де Верней. — Такие люди, опираясь на настоящее, которым они владеют, разрушают прошлое, но на благо будущему». Затем, обернувшись к своему возлюбленному, она попыталась утешиться. «Маркиз, — подумала она, — человек того же размаха, как и тот: склонившись над обломками прошлого, он хочет создать из них будущее...» Совесть говорила ей, что один из них сражается за одного человека, другой — за целую страну; но чувство привело ее к тому же заключению, к которому приводил и разум, — к признанию того, что король — это страна».

Это отождествление является скорее идеалом конституционной монархии, как ее мыслили либералы, нежели выводом из совершающихся в романе событий. Единство, к которому пришли чувство и разум м-ль де Верней, — единство желаемое и искомое, но не реальное. Присмотревшись к соратникам Монторана, героиня восклицает: «Так вот каковы защитники короля! Но где же дворяне и вельможи?» — «Они разъехались по всем европейским дворам, — дерзко отвечал маркиз. — Кто же вербует на службу Бурбонам королей, их министров, их армии и бросает их на борьбу с вашей Республикой, которая грозит гибелью всем монархиям и полным разрушением всякому общественному порядку?»

Но эти дворяне — изменники, утверждает м-ль де Верней. «Позвольте мне думать, что вы — единственный дворянин, который, выполняя свой долг, нападает на

Францию в союзе с французами, а не с помощью иностранцев. Я женщина, и чувствую, что если бы мой ребенок в гневе ударил меня, я могла бы ему простить, но если бы он спокойно смотрел, как меня терзает посторонний, я сочла бы его чудовищем». Слушая эти «благородные слова», маркиз был в «чудесном опьянении». «Я не стала бы вас уважать, — продолжает м-ль де Верней, — если бы вы покорились первому консулу... Но я не хотела бы видеть вас во главе людей, которые грабят один уголок Франции, вместо того чтобы бороться со всей республикой. Ради кого вы сражаетесь? Чего вы ожидаете от короля, посаженного на престол вашими же руками? Одна женщина уже совершила это чудесное дело, но освобожденный ею король допустил, чтобы ее живую сожгли на костре... Эти люди — помазанники божии, а касаться святыни опасно. Пусть же сам бог их возводит, низводит и вновь возводит на их покрытые пурпуром табуреты».

В этих словах заключена целая программа действий. «Я уже не республиканка», — говорит м-ль де Верней. Она перестала быть республиканкой не только потому, что Бонапарт уничтожил республику; неожиданно поняв, что король и страна должны быть едины, она оказалась сторонницей той конституционной и «демократической» монархии, которая в мечтах либералов должна была санкционировать революцию. Шуанерия выродилась в простой разбой и предательство. Воевать против своей страны, тем более при помощи иностранцев, — чудовищное преступление, которое совершили законные короли Франции. Воспоминание о Жанне д'Арк характеризует обычную политику Бурбонов, их роль в гражданской войне и в катастрофе на Кибероне, и мысль о личном ничтожестве Бурбонов проходит сквозь весь роман. «Если бы король стал во главе своих войск!» — говорит республиканец Гюден, а маркиз де Монторан заявляет, что служит не королю, которому явно отказывает в уважении, а монархии.

Не вмешиваться в дела, над которыми человек не властен, не пытаться своими слабыми силами осуществить то, что совершит другая сила, распоряжающаяся историей, — бог, провидение или, пользуясь выражением доктринеров, сила обстоятельств, — такова была поли-

тика тех умеренных монархистов, которые в период Реставрации получили название доктринеров.

В 1799 году, в котором происходит действие «Шуанов», в первом издании, и в 1800, в котором оно происходит во втором издании, в Париже существовала группа роялистов, составивших, во главе с Ройе-Колларом, тайный «Королевский комитет». Они осведомляли будущего Людовика XVIII о том, что происходит во Франции, но категорически отказывались от конспираций, сношений с эмигрантами и помощи шуанам. В июне 1800 года «Королевский комитет» объявил себя распущенным из протеста против политических интриг графа д'Артуа. Роне-Коллар, сообщая королю о роспуске комитета, высказывал взгляды, совпадающие со взглядами м-ль де Верней. Он осуждал эмигрантов, возбуждающих войну против Франции, называл деятельность агентов короля преступной, а шуанов — разбойниками, и особенно резко протестовал против связей с английским кабинетом «Революцию создала и вела сила событий и обстоятельств, и только эта сила может остановить ее или уничтожить. Все замыслы, которые не опираются на эту силу .. не что иное, как бесполезные интриги... Настоящие роялисты не могут принимать в них никакого участия».¹

М-ль де Верней советует Монтрану прекратить разбой, отказаться от союза с Англией и ожидать естественного поворота в развитии событий, которого в течение двадцати лет ожидали доктринеры. Монтран, умирая от французских пуль, пришел к той же мысли: никогда не поднимать оружия против Франции и всегда оставаться верным королю.

2

Это «полотно эпохи», с широкими перспективами, с тщательной выписанными деталями, с продуманными характеристиками и глубоким пониманием местных условий, требовало пристального изучения материала. Еще в 1828 году Бальзак покупает книги по истории шуанерии — «Историю Вандейской войны» А. де Бошана

¹ Цит. у P. de Barante La vie politique de M. Royer-Col-lard, ses discours et ses écrits, 1861, т. I, стр. 59—62

(1809), книгу Ж.-Ж. Савари «Война вандейцев и шуанов» (1824—1827) и мемуары мадам де Ларошжаклен, мадам де Сапино и Пюизе из издававшейся Бодуэном серии «Mémoires relatifs à la Révolution française».¹ В письме к Поммерелю Бальзак говорит о каком-то истинном происшествии, которое он собирается изложить в своем романе. В предисловии к первому изданию он сообщает, что в романе рассказано подлинное событие, которое он, однако, переработал, изменив место действия и имена персонажей.

Исследователи — Понтавис де Эссе, М. Серваль, Л.-Ж. Арригон и другие давно уже указывали основной исторический источник романа — смерть одного из вождей шуанов Буагарди, убитого поблизости от Монконтюра в ночь с 16 на 17 июня 1795 года.

Вот основные факты из его жизни, получившие свое отражение в романе.

В момент смерти Буагарди было тридцать два года. Совсем еще молодой, очень красивый, пользовавшийся успехом у женщин и любовью крестьян, мастер партизанской войны, он был приговорен местным революционным трибуналом к смертной казни. Однако войскам не удавалось его захватить, хотя для поимки его снарядили специальный отряд артиллеристов с одной пушкой под командованием некоего Элло. У Буагарди была невеста, Жозефина де Керкадио, игравшая немалую роль во всех этих событиях. Охотясь за неуловимым Буагарди, республиканские власти арестовали мать Жозефины и заключили ее в тюрьму, оставив молодую девушку на свободе одну, с несколькими слугами. Расчет был довольно простой: представители власти предполагали, что Буагарди будет встревожен положением одинокой девушки и попытается повидаться с нею. Однако этого не случилось; по-видимому, Жозефина сама («на маленькой серой

¹ Gilbert M. Fess в статье «The documentary background of Balzac's «Les Chouans» («Modern Language Notes», декабрь 1954, стр. 601—605) изучил эти источники Бальзака, но обнаружил в них лишь те сведения, которые в 20-е годы были всем хорошо известны. Источники романа изучены также в статье E. P. Dargan and W. L. Crain The first monument: «Les Chouans», в кн. «Studies in Balzac's realism», 1932 К сожалению, авторам осталась неизвестной книга Г. Лепотра, на которую мы ссылаемся ниже

лошадке, с распущенными волосами», как сообщали агенты полиции) ездил на тайные свидания со своим возлюбленным, ловко избегая преследований.

Года через два, в 1795 году, после возобновления военных действий, прерванных кратким перемирием, Буагарди решил, наконец, обвенчаться со своей невестой. Обряд должен был совершить не присягнувший республике священник в покинутой часовне, стоявшей среди виноградников у дороги из Брегана в Монконтур. Поблизости от этого места на арендованной им ферме Вогурио жил со своей женой крестьянин Карло, с которым республиканское правительство установило связь. Этот Карло — шуан, по-видимому связанный с Буагарди, — сообщал властям о том, что делается в лагере роялистов. Шуаны подозревали Карло в сношениях с синими и угрожали ему расстрелом. Однако предупредить события они не успели. На ферме Вогурио в семье Карло жил семнадцатилетний юноша, которого Буагарди спас после недавнего разгрома вандейских войск и отдал на воспитание жене Карло. Мальчика звали Шарль. Узнав о предполагавшемся венчании, Шарль явился к генералу Крюблие, командовавшему республиканскими войсками в округе, и взялся провести его к убежищу Буагарди. Крюблие разделил войска на три отряда, каждый из которых должен был двигаться по направлению к Вогурио, чтобы окружить ферму со всех сторон.

Поблизости оттуда, в густо заросших полях, Буагарди вместе со своей невестой ждал назначенного часа, чтобы направиться в часовню. Около двух часов утра стоявший в дозоре шуан сообщил о приближении толпы людей. Буагарди поручил двум своим друзьям отвести м-ль де Керкадио в замок Боссени, по другую сторону горы, сам же решил остаться в окрестностях, так как, зная каждую тропинку, он надеялся избежать преследований. Однако Шарль действовал наверняка. Приведя синих к ферме, он постучал в окно, окликнул жену Карло и спросил, где находится «вождь». Узнав голос своего воспитанника и не разглядев в темноте солдат, крестьянка указала точное местонахождение Буагарди. Сразу же вслед за этим началась пальба: Буагарди, шедший не спеша вдоль изгороди, был ранен выстрелом, пытался

бежать, упал и был добит на земле М-ль де Керкадио спаслась.¹

Такова эта драматическая история, которую довольно точно можно восстановить на основании архивных документов. Вскоре вокруг нее сложились легенды, которые стали по-разному объяснять причину предательства и дополнять факты различными романическими мотивами. Бальзак во время пребывания в Фужере, очевидно, изучил некоторые легендарные варианты этого эпизода и, переработав, расчленив и истолковав по-своему, положил его в основу сюжета.²

В романе воспроизведены основные черты этого события. М-ль де Верпей, так же как м-ль де Керкадио, играет роль приманки для вождя, которого выслеживает полиция. Бальзак только чуть-чуть изменил фамилию командира отряда, которому была поручена поимка вождя: Элло (Héllo) он превратил в Юло (Hulot). Так же как в действительности, свидание шуана с его возлюбленной происходит на ферме. Ферма Галоп-Шопина — это перенесенная в роман историческая ферма Вогурио. Арендатор Карло, сообщавший властям сведения о шуанах, превратился в Галоп-Шопина, который так же, как Карло, ведет двойную игру. Его так же, как Карло, шуаны подозревают в измене и угрожают ему расправой. Барбетта так же, как жена Карло, знала о свидании на ферме. Мальчик, предавший вождя, стал моложе на десять лет и превратился из воспитанника арендатора в его сына. Так же, как в ночь на 17 июля, тремя отрядами, окружая ферму со всех сторон, движутся к ней солдаты Юло. Так же хозяйка фермы сообщает синим местонахождение вождя.

Попав в засаду, юный вождь бежит, и с такой необычайной быстротой, что фужерец Гюден, превосходный бе-

¹ История Буагарди исследована и рассказана в книге G. Lenoître. *La Mirlitantouille. Épisode de la chouannerie bretonne*, 8 éd., 1925, стр. 1—118.

² М. Бардеш вслед за Э. Обре (Etienne Aubrée. *Balzac à Fougère*, стр. 255 и сл.) отрицает историческую основу романа, так как сравнивает сюжет с кратким сообщением о смерти Буагарди у А. де Бошана. Данные, приведенные в книге Ленотра, не были им использованы. Вот почему он утверждает, что Бальзак писал свой роман в противоречии с принципом Альфреда де Виньи, у которого главным героем является лицо историческое. См. M. Bardès h e. *Balzac romancier*, стр. 235—236 прим.

гун, не в состоянии его догнать. Эпизод не имеет никаких аналогий в биографии Буагарди, однако и он также заимствован Бальзаком из истории шуанских войн. Пике де Буаги, один из мелких шуанских вождей, действовавший в той же местности и в то же самое время, однажды, попав в засаду, спасся от преследования изумительно быстрого старшего сержанта после долгого бегства. Это знаменитое в аналах шуанерии состязание происходило в окрестностях Фужера и сохранилось в памяти его старожилов.

В истории Буагарди Бальзак обратил внимание на способ действий полиции, рассчитывавшей захватить шуана при помощи м-ль де Керкадио. На этом полицейском расчете построен сюжет романа и развивается его психологическое содержание.

Полиция, возглавляемая Корантемом, следит за м-ль де Верней. Первая засада оказалась безрезультатной, и вождю удалось ускользнуть. Из этой первой засады был исключен мотив предательства и сохранена лишь ошибка крестьянки. Трагическим оказывается лишь второе свидание — в Фужере. Здесь катастрофа вызвана предательством. Мальчик, воспитанник или сын фермера, до сих пор в романе не фигурировал. Теперь он вступает в действие в важной роли. Шуаны подозревали Карло в предательстве, и Бальзак ввел сцену убийства Галоп-Шопина, мотивировав поведение мальчика (исторического Шарля) как понятную и психологически оправданную кровавую месть.¹

«Сюжет книги, — пишет Бальзак в предисловии, — к несчастью, правдив, с той только разницей, что действительность была отвратительна. В чем заключалась «отвратительность» реального события? Едва ли речь идет об измене Шарля, которому когда-то Буагарди спас жизнь. Очевидно, Бальзак имеет в виду женское предательство. Женская ревность нередко помогала полиции раскрывать важные тайны и отдала ей в руки немало шуанских вождей. Корантеп живописно определяет эту полицейскую тактику, примеры которой Бальзак мог бы привести в доста-

¹ А. Лебретон («Balzac, l'homme et l'oeuvre», 1905, стр. 88) утверждает, что казнь Галоп-Шопина навеяна аналогичной сценой «Эдинбургской темницы». Для этого утверждения нет никаких оснований.

точном количестве: «Искусно пользоваться страстями мужчин и женщин как пружинами, приводя их в движение на пользу государства. Поставить на свое место каждое колесико огромной машины, которую мы называем правительством, и этими колесиками приводить в движение самые неукротимые чувства».

Маркиз де Монторан влюбчив, и Фуше решает поймать его на эту удочку. Буагарди имел ту же слабость, которая его и погубила. Ходил слух, будто причиной его смерти была ревность одной из его любовниц.¹ Очевидно, эта версия была известна Бальзаку, который построил на ней всю романтическую интригу своего романа. В этой версии предательство объяснялось какими-то меркантильными, низменными расчетами, которые Бальзак отбросил, чтобы «облагородить» свой сюжет.

Буагарди был бретонцем. Его «замок» служил местом встреч для шуанских вождей. Во время перемирия там устраивались балы и увеселения. Этот замок мог бы напомнить Виветьер, в котором происходило пиршество шуанских вождей и были расстреляны синие. Буагарди, поднимая на восстание крестьян, надевал крестьянское платье, в качестве продавца яиц странствовал по ярмаркам и произносил зажигательные речи. Между тем маркиз де Монторан — парижанин; в Бретани он чужой, он не понимает бретонского языка, на котором свободно говорит мадам дю Га, не знает ни местных обычаев, ни нравов крестьян, ни характера войны. Бальзак сделал его иностранцем, чтобы противопоставить среде, освободить его от всех тех обвинений, которые тяготели над бретонскими вождями, и сделать его «идейным» шуаном. Поэтому в той литературной традиции, которой Бальзак придерживался, оказались возможными споры Монторана с м-ль де Верней, а его предсмертное раскаяние приобрело острый идейный и политический смысл.

Буагарди погиб в результате предательства. Говорили, что предал его кто-то из своих — то ли мальчик, знавший его повадки, то ли крестьянка, ферма которой служила ему убежищем (его бывшая любовница, как предполагает

¹ Эта версия получила свое отражение в повести отличного знатока шуанерии Эмиля Сувестра. См. E. Souvestre. La chouannerie en Bretagne. Boishardy. — «Revue des deux Mondes», 1840, стр. 22.

Сувестр). Применяя шпионаж, власти пользовались местными силами. Значительную роль играли в этом женщины. Полиция угрожала им обвинением в сообщничестве, соблазняла деньгами или, вмешиваясь в «игру любви и ревности», давала возможность отомстить за неверность мнимую или действительную. Но Бальзак сделал свою героиню не только предательницей, но и шпионкой, специально посланной из Парижа для поимки шуана. В истории Буагарди не было ничего подобного. Бальзак придумал эту весьма существенную деталь, преследуя особую цель. Теперь не только вождь, но и предательница оказались парижанами и представителями «света».

В 1829 году «характерные» герои всё ещё не могли быть первыми любовниками. Бретонский дворянин со всеми чертами провинциальной ограниченности не был достаточно совершенным и «отвлеченным» героем, чтобы читатель мог слиться с ним в воображении. Бальзак сделал своего вождя парижанином.

То же относится и к мадемуазель де Верней. Этот богатый содержанием образ должен был подавить читателя трагическим величием своих пороков и добродетелей. Этим требованиям не могла удовлетворять ни бретонская крестьянка, ни провинциальная помещица, владелица какого-нибудь крохотного замка, затерянного в лесной глуши. В 1829 году Бальзак должен был мыслить задуманных им героев в некотором противопоставлении с окружающей их плотной и резко характеризованной средой.

Роль влюбленной шпионки не раз встречалась в литературе эпохи. Действительно, в современной прессе указывалось, что роман напоминает пьесу из «Театра Клары Гасуль». Амедей Пишо в статье, инспирированной Бальзаком, отрицает какое-либо сходство: «М-ль де Верней сравнивали со шпионкой г-на Мериме... На наш взгляд, однако, это совершенно новое создание», образ глубокий, изящный и правдивый.¹

Бальзак восхищался «Театром Клары Гасуль» (ср. XX,

¹ «Revue Encyclopédique», 1830, т. 45, стр. 721. Предполагали, что прообраз мадам де Турвиль, другой шпионки из той же пьесы, — Софи Ге, будто бы работавшая в наполеоновской полиции. См. P. M é g i m é e. Théâtre de Clara Gazul, éd. Champion, стр. XXIX и сл.

197, 447; XXII, 50); вполне возможно, что он перенес взволновавшую его ситуацию из пьесы Мериме «Испанцы в Дании» в совсем другую обстановку, дополнив ею свой исторический источник. Он не очень отстаивал оригинальность своего сюжета. «Некоторые лица упрекали автора в том, что он в первом своем произведении подражал сюжету, уже разработанному в литературе, — писал Бальзак в послесловии к «Сценам частной жизни» (апрель 1830). — Автор уверен, что теперь, когда все возможные комбинации как будто исчерпаны, когда все ситуации много раз разработаны... одни только детали составляют ценность произведений, неточно называемых «романами». Кроме того, ему кажется, что изображать исторические эпохи и отыскивать новые сюжеты — значит придавать больше значения рамке, чем картине» (XXII, 380—381).¹ Рамка или картина, но мотив влюбленной шпионки вошел в плоть и кровь разработанного Бальзаком замысла и органически слился с изображенным им материалом.

Познакомившись с историей Буагарди, овсянной легендой, украшенной романическими и трогательными подробностями, Бальзак разработал ее в соответствии со своим пониманием исторического процесса и задач исторического романа. Сильно изменив отдельные детали, характер героя, его приключения, Бальзак все же следовал исторически обусловленной канве. В новом облике это был реальный герой, долгое время смущавший покой западных провинций. Это была историческая, данная материалом основа, которую сам Бальзак должен был ощущать как более или менее обязательную для него «правду».

Жизнь и смерть Буагарди полны не только исторического, но и романического интереса. Это был политический деятель и любовник одновременно, и потому Бальзак мог существовать в своем романе то, о чем мечтали писатели и критики: полное единство политической и любовной интриги.

В этом отношении Бальзак следовал принципу Альфреда де Виньи. И однако он резко критикует его как раз

¹ G. Bosset (Fenimore Cooper et le roman d'aventure en France vers 1830, 1928, стр. 49) сравнивает «симпатичного шпиона» Купера (в романе «Шпион») с симпатичной шпионкой «Шуанов». Однако из этого сравнения никаких выводов о происхождении образа Бальзака сделать нельзя.

за этот принцип, который, по мнению Бальзака, неизбежно вызывает многочисленные искажения исторических фактов: «Он уловил несколько поэтических сцен и бросил их в лицо истине, чтобы доказать нам, что художники живут вымыслом и что нужно не столько правду вкладывать в ложь, сколько ложь в правду» (XXII, 88).

Между тем Бальзак никогда не требовал от романистов точности: «Поэт имеет право, не боясь упреков, подгонять к изгибам и выступам своего сюжета стесняющие его исторические факты, — но только в том случае, если он не слишком грубо противоречит тому, что общеизвестно» (XXII, 133). «Когда Вальтер Скотт, образец, которому все молодые авторы столь неосторожно хотели следовать, насилует истину (а он насилует ее часто), он делает это только ради большего художественного впечатления; и все же он никогда не пойдет наперекор общераспространенным представлениям о данном персонаже. Если он изображает Людовика XI, Елизавету, Марию Стюарт или Иакова I не такими, каковы они были в действительности, то во всяком случае такими, какими они живут в воображении читателей. Это искусство доступно лишь человеку большого таланта» (XXII, 90). Следовательно, нельзя изменять лишь общеизвестные факты. Виньи, герой которого был крупным политическим деятелем, принужден был нарушить это правило. Бальзак, избрав своим героем лицо малоизвестное, избежал трудность, которую, по его мнению, Виньи не смог преодолеть.

В романе Вальтер Скотта большие политические события определяли узловые происшествия в жизни героев, то есть являлись не столько фоном действия, сколько пересеченной местностью, по которой в извилистом русле протекали частные судьбы героев. Ни Веверлей, ни Квентин Дорвард, ни Генри Мортон не улавливают причин, определяющих их судьбу, так как события их личной жизни представляют собою вторичный ряд, подчиненный господствующему ряду политических событий. Реформа, произведенная Виньи, поставила его героев в первый ряд, в систему действующих факторов, и события их личной жизни стали событиями государственными. То, что составляло философско-историческую и эстетическую особенность романов Вальтер Скотта, — зависимость хрупкой

индивидуальной судьбы от великих политических событий, противопоставление «домашнего» и государственного, — было из соображений «единства интереса» взято под сомнение французской критикой и упразднено принципом Виньи.

В романе Бальзака произошло то же самое. О Фуше и Наполеоне сказано лишь несколько слов, и только для того, чтобы характеризовать эпоху и направление, в котором она движется. Здесь только один ряд событий, целиком заключенных в биографии главного героя.

Однако, избрав своим главным героем никому не известное историческое лицо, укрыв его за вымышленным именем и изменив ряд обстоятельств, Бальзак был уверен, что читатель узнает о судьбе героя только дочитав роман до конца. В этом смысле примером для Бальзака был Вальтер Скотт: «Вы не волновались бы при приближении Кромвеля к Вудстоку, если бы дело шло об аресте Карла I: вам известно, что Карл I был обезглавлен; но вы беспокоитесь о второстепенных персонажах, судьба которых забыта историками; вы боитесь за отважного Студента, бросающего вызов Протектору. Когда шотландец заставляет вас жить одною жизнью с Марией Стюарт и волноваться из-за ее бегства, он заключает ее не в Фотерингей, который она покинула лишь мертвой, но в Лохливен» (XXIII, 591).

Таким образом, «принцип Бальзака» имел много преимуществ. Роман приобрел единство интереса, о котором так много говорили во французской критике. Автор получал возможность по-хозяйски обращаться со своим материалом и изменять его ради наибольшего художественного эффекта. Политический деятель мог без всякого труда стать пылким любовником, не вызывая тех нареканий, которым подвергся роман Виньи. Приключения героя могли захватить каждого читателя и до конца книги влечь его на аркане пресловутого «интереса». Судьба «последнего шуана» открывала перспективы будущего и словно символизировала судьбу самой шуанерии. Вместе с тем она давала автору реальную историческую сюжетную основу, требуя от него глубокого изучения эпохи и определявших ее исторических процессов.

В войне шуанов линии фронта не существует. Дорога принадлежит синим, лес по краям дороги — «стрелкам короля». Враг появляется и исчезает неожиданно. Он всюду и нигде. На рыночной площади, укрытый мохнатой шапкой, продает яйца и агитирует толпу предводитель тысячного войска. В подземелье «замка», занятого республиканцами, спокойно живут сотни головорезов. В нескольких шагах от главного города шуаны дают официальный бал, где утонченные придворные манеры сочетаются с походными нравами и свирепостью подпольных изуверов. Подозрительные фермеры передают тайные сведения, и в трактире на глухом перекрестке обсуждается план военной кампании. Враги могут встретиться и пройти мимо, не опознав друг друга. Трещина, разделяющая два непримиримых лагеря, проходит повсюду, и повсюду может вспыхнуть перестрелка, свалка или любовь.

В войне принимают участие женщины. Они укрывают беглецов, шпионят и выполняют тайные поручения. Амазонки, рыщущие по лесам, ловко подстреливают синих. Вожди, скрываясь от преследований и ежеминутно рискуя жизнью, не прочь повеселиться. Политические интриги сопровождаются интригами любовными. Любовные связи завязываются легко и не вызывают осуждения. В обстановке шуанской войны любовь полна приключений и опасностей, нравы жестоки, и обыкновенная ревность быстро выливается в кровавую месть. Отомстить нетрудно — стоит лишь шепнуть два слова властям, сообщить место явки или просто кивком головы указать полиции на передетого шуана. Множество подобных случаев, один романичнее другого, сохранилось в архивах полиции. Бальзак мог узнать о них от своих знакомых или восстановить их воображением на основании мемуаров эпохи.

Эта обстановка воспроизведена в «Шуанах». Жизнь полна неожиданностей. Нападение на дороге, переодетые разбойники, встреча в гостинице, опасность, подстерегающая на каждом углу, маркизы в звериных шкурах, светские женщины с кинжалом за корсажем и ружьем за спиной и неожиданная любовь между шпионкой и вождем — все это куда страшнее любого «страшного» романа, а глав-

ное, правдивее его. Бальзак подчеркивает этот «авантюрный» аспект действительности, игру случая в закономерностях гражданской войны. «Заметили вы, — говорит Монтран мадемуазель де Верней, — какими необычными путями развиваются страсти в наше грозное время? Все вокруг нас отмечено какой-то непостижимой внезапностью. Ныне мы любим или ненавидим, доверившись одному только взгляду. Люди соединяются на всю жизнь или расстаются с такой же быстротой, с какой идут на смерть. Мы спешим во всех наших делах так же, как народ в своих распрях. Среди опасностей обаяния должны быть более пылкими, чем в спокойные времена. Совсем еще недавно в Париже каждый, как на поле битвы, понимал, сколь много может выразить пожатие руки». И м-ль де Верней говорит то же, но уже в другой форме: «Люди чувствовали потребность жить быстро и пережить много, потому что им оставалось жить так мало». Это психология не столько парижанина эпохи террора, сколько бретонца эпохи гражданских войн. Она характерна и для героев романа.

Драматизм гражданской войны, раскалывающей страну на два враждебных лагеря, нигде не проявляется с такой глубиной и жестокостью, как в отношениях двух влюбленных, принадлежащих к противоположным политическим партиям. Политические страсти противостоят страстям личным, и нравственное благородство или фанатическая приверженность к старине выступают в своем величайшем напряжении. Такой конфликт обладает необычайной изобразительностью. Характеризуя столкнувшиеся противоречия, он позволяет разработать всю картину эпохи, противопоставить исторически обусловленные характеры и вскрыть в живописных деталях общественно-психологические пружины событий, доступные только историческому роману.

Любовь, связавшая роковым узлом республиканку и роялиста, заключала в себе противоречие, определившее борьбу эпохи. Она позволила показать два «мнения», облагораживающее влияние более прогрессивной идеологии, спор — не врагов, но друзей — по основным вопросам исторического развития. С таким сюжетом, думалось Бальзаку, можно было оценить партии с историческим беспристрастием и гуманностью, скорее опла-

квивающей заблуждения людей, чем осуждающей их самих.

Влюбленные, случайно встретившиеся в гостинице, должны встречаться и в дальнейшем — в замке Виветьер, где устроена засада и происходит избиение, на ферме Галоп-Шопина, в Сен-Жаме. М-ль де Верней посещает лагерь шуанов, пробирается по окольным дорогам Бретани и рассматривает всю эту местную экзотику глазами свежего наблюдателя, отмечая необычайное и типичное своеобразие, подобно Веверлею, наблюдающему нравы шотландских горцев в логове их вождя. Благодаря этой ситуации автор может столкнуть лицом к лицу республиканских офицеров и роялистских вождей и показать эти живые контрасты в одной картине, в оценке беспристрастного и сочувствующего зрителя.

Перечитывая свой роман в 1843 году, Бальзак остался удовлетворен: «Он заключает в себе все лучшее, что есть у Купера и у Вальтер Скотта, и кроме того страсть и остроумие, которых нет ни у того, ни у другого. Страсть здесь великолепна».¹

Народное восстание, массовые и батальные сцены, гражданская война, затрагивающая семейные очаги, любовь между двумя политическими противниками, нравы и пейзажи — это и есть то «лучшее, что есть у Вальтер Скотта».

В том же направлении воздействовал и Фенимор Купер. Бальзак всегда восхищался его романами и в 1840 году воздал ему должное в статье об «Озере Онтарио». Нет никаких оснований видеть в первой части романа, в появлении Марш-а-Терра и в его внезапном исчезновении, какие-либо воспоминания из романов Купера.² Но атмосфера опасности, в которой развивается все действие, острота приключений, характеристика шуанской военной тактики связана с впечатлениями, вынесенными Бальзаком из романов о «Кожаном Чулке». Неразличимые в предрассветной мгле, скрываясь за деревьями, почти сливаясь с гранитными глыбами, покрывающими почву родной Бретани, крестьяне готовятся к внезапной атаке. Поразительная быстрота нападения, ловкость, с которой они карабкаются на скалы или спускаются в пропасти, прими-

¹ «Lettres à l'Étrangère», т. II, стр. 246.

² G. Bosset в цит. соч. пытается доказать это путем совершенно неубедительных сопоставлений.

тивность костюма — все напоминает могиакан или ирокезов, ведущих партизанскую войну в девственных лесах Америки. Бальзак прямо сравнивает своих героев с индейцами, рассчитывая на то, что каждому читателю хорошо известно творчество Купера. Многим ему обязанный, он не хочет скрывать своей близости к «американскому Вальтер Скотту». Он хочет обогатить содержание своих образов ассоциациями, возникающими при одном упоминании об индейцах Купера. Эти сравнения тотчас вызывают представление о необычайной отваге, о дикости, о презрении к смерти, о чем-то первобытном и героическом, что особенно полно обнаруживается в партизанской войне.¹

Но, по словам Бальзака, кроме того, что есть у Скотта и Купера, он ввел в свой роман нечто новое и специфическое, недостававшее его учителям, — любовь.²

Уже в 1827 году Бальзак отмечал, что у Вальтер Скотта любовь несколько холодна или недостаточно разработана: «Его лире недостает струн, чтобы воспевать любовь, которую он изображает как уже установившееся чувство, а не в ее возникновении и развитии». В «Шуанах» любовь рассмотрена именно в ее развитии и в момент крайнего ее напряжения.

М-ль де Верней по первоначальному замыслу, очевидно, должна была играть роль Юдифи: она предавала молодого вождя из чисто патриотических чувств — чтобы спасти республику. Поэтому эпиграф к своему роману

¹ А. Лебретон (ук. соч.), а вслед за ним и некоторые другие, без всяких оснований утверждают, что влияние Купера помешало Бальзаку увидеть бретонских крестьян такими, каковы они были в действительности.

² Л. Метрон находит в «Шуанах» слишком много психологического анализа и приключений и потому считает, что это не «настоящий» исторический роман (L. Maigron, ук. соч., стр. 293—294, 305, 306). То же повторяет и А. Лебретон (ук. соч., стр. 87—88). Боссе утверждает, что любовь мешает уже не историческому, а приключенческому интересу романа (ук. соч., стр. 61). Однако исторический роман не был регламентирован никакими правилами. Он был определен не столько темой, сколько методом. Поэтому нельзя считать его спецификой одни только «нравы». Исторический метод исследования в «Шуанах» распространяется на все его элементы. Психология героев так же исторична и характерна для 1800 года, как типы шуанов или республиканских солдат; Корантен со своими полицейскими талантами характеризует управление Фуше так же, как маркиз де Монтوران — дух эмиграции, а Юло — революционную армию в момент ее превращения в наполеоновскую.

Бальзак взял из книги Юдифи¹ Однако подвиг библейской героини, огрубившей голову ассирийскому военачальнику Олоферну, ничуть не похож на поступок Мари де Верней Героиня Бальзака идет на предложение Фуше почти как на самоубийство — из жажды сильных ощущений, устав гопяться за счастьем и отчаявшись найти подлинную страсть Эпиграф, имевшийся почти в том же виде уже в первой редакции 1827 года, оставлен был, очевидно, для того, чтобы направить читателя по ложному следу и сразу же возбудить его интерес, — что можно заключить и из предисловия 1827 года. Вообще дезориентирующие эпиграфы в эпоху романтизма были весьма нередки

Мари де Верней — тип разочарованной женщины, презревшей все на свете и жаждущей одной только любви. «Я не сдалась бы на уговоры Фуше, если бы не увидела в этом гнусном фарсе сочетания ужаса и любви Оно и соблазнило меня Я не хочу уйти из этого мира, не попытавшись нарвать в нем цветов, и надеюсь, что теперь я смогу это сделать, хотя бы ценою моей жизни» Но ничего героического в этом предприятии нет «Будь я счастлива, то, даже увидев над своей головой страшный нож гильотины, я не согласилась бы играть роль в этой трагедии»

М-ль де Верней — создание революционной философии и вместе с тем «старого режима» «Ироническая философия <то, есть философия французского материализма XVIII века> развратила мою душу, — говорит она Монтрану — Разговоры пленяли точностью мысли или остроумно высказанным презрением ко всякой истине и святине Жизнь, которую я тогда вела, породила во мне ту смелость мысли, то презрение к общественному мнению, которые лишают женщину душевной скрытности и тем отнимают у нее часть ее очарования» Это женщина, вышедшая из положенной ей колеи, женщина «свободная», освободившаяся от предрассудков и традиции Но «счастье можно найти лишь на проторенных путях», говорил Шатобриан, осудивший безумные искания своего Рене Поучения, которые с такой горечью высказывал Бенжамен Констан

¹ «Она была прекрасна Она сказала ему кто я, чтобы противиться желаниям господина моего? Исполнить твою волю будет для меня радостью до самой моей смерти Она дважды сильно ударила мечом по его шее и отсекала ему голову»

в послесловии к своему «Адольф», Бальзак положил в основу созданного им образа «Обыденная суета домашней жизни не доставляет мне удовольствия Это нехорошо для женщины, но моя душа создала себе особые чувства, чтобы снести более сильные испытания Зачем я поднялась выше или опустилась ниже уровня, назначенного моему полу?»

М-ль де Верней оказалась аморалисткой Потеряв веру, уважение к традиции, не видя в жизни никакой ценности, кроме наслаждения, оскорбленная и разочарованная, она довела до логического конца «ироническую философию», которой была заражена в самом начале жизни «Щедрой рукой сеяла эта женщина и не собрала жатвы Сердце ее осталось девственным Раздраженная множеством обманутых желаний, утомленная бесплодной борьбой, она в своем отчаянии дошла до того, что стала предпочитать добро злу, когда добро являлось ей в виде предложения, зло — добру, когда зло принимало облик поэтический, серенькому прозябанию она стала предпочитать нищету, как нечто более высокое, а лишенной надежд и даже страданий жизни она стала предпочитать мрачное и неведомое будущее смерти».

Это тип несомненно байронический — женщина, ищущая особых страстей, пренебрегающая обыденным, отвергающая традиционную мораль и после всех поисков нашедшая в необычайной любви страдание и смерть

Бальзак очарован своей героиней «Никогда еще дочь Евы не была создана из глины, в которой заключалось столько золота» И тем не менее он осуждает или, вернее, оплакивает ее, как жертву новой, все ниспровергшей философии и вместе с тем великосветского цинизма XVIII века

Бальзак был в своей стихии Здесь не было наивности, девической простоты, житейской неискренности Традиционные невинные девушки его юношеских романов ему самому казались малопривлекательными Только в «Шуанах» он нашел то, что станет отныне его неотъемлемым достоянием, — «женщину с прошлым», «тридцатилетнюю женщину», знакомую с тем, что станет материалом его «Физиологии брака», подлинную «бальзаковскую» героиню, с фантазией, капризом, способностью к самопожертвованию и неотступным стремлением к своему женскому счастью

После суровых времен якобинской диктатуры, после испытаний революции, после всех постигших ее разочарований и перипетий, которые привели ее от герцога де Лангюна к Дантону, а затем под покровительство Фуше, эта обиженная и опустошенная душа желает только любви, в которой видит единственную реальность жизни. Такая психология была довольно распространена в эпоху Директории, и Бальзак мог познакомиться с ней не только по мемуарам, печатавшимся в 20-е годы, но и по рассказам и воспоминаниям знакомых ему лиц. Но он наделил свою героиню чертой, особенно ценившейся в его время, — страстью. Мари де Верней — это пороховой погреб, который ждет только искры, чтобы взорваться. Так определяет Бальзак свою героиню, подготавливая читателя к неистовой и трагической любви.

Впрочем, героиня Бальзака явилась не столько результатом наблюдений, сколько выводом из исторических и философских предпосылок. Это тип, который не столько породили, сколько должны были породить французское общество, идеология и события, происходившие во Франции в последние десятилетия XVIII века. Создавая этот образ, Бальзак не только воспроизводил материалы, предложенные ему действительностью, но и указывал опасности, ожидающие человека на его новых, заманчивых и рискованных путях. Это образ правдивый и вместе с тем полемический.

Действительно, любуясь своей героиней, Бальзак в то же время оплакивает ее заблуждения и эпоху, ее создавшую. В интерпретации этого образа он идет по пути доктрины. Он боится коренной ломки того, что устоялось веками, он не хочет подходить к обществу с топором и, как все доктринеры, предпочитает напильник (выражение Гизо). Женская душа, сорвавшаяся с якоря и понесшаяся по бурному житейскому морю неведомо куда, показана как урок новому поколению — не рубить сплеча, но с осторожностью относиться к традиции и медленно совершенствовать данное. В этом смысле «Шуаны» предвещают назидательные повести «Сцен частной жизни» (1830).

Мадам дю Га тоже вышла из колеи обычных женских добродетелей за пределы дозволенного. «Бурные страсти бросили ее в борьбу монархий против духа времени». Это, очевидно, основное. Бальзак рассматривает мадам дю Га

тоже как продукт и жертву эпохи: «Пылкие чувства толкнули ее на плачевные поступки, за которые она, в сущности, не была ответственна. В этом она походила на многих других женщин, которых увлекала экзальтация, часто вдохновляющая на подвиги. Немало женщин, захваченных, подобно ей, ураганом событий, совершали тогда героические или предосудительные поступки».

Она совершает и те и другие. Иногда она предстает в виде настоящей разбойницы. Она грабит дилижансы, вымогает деньги у банкира, которого пытаются с ее одобрения и почти в ее присутствии. И все ее преступления тут же оборачиваются против нее самой. Дилижанс, который она ограбила, вез ее собственные деньги. Политическое дело, которому она отдала свою жизнь, обречено. Маркиз де Монтран, которого она хотела спасти, погибает. Она идет по ложному пути даже в своем самоотвержении. Это тоже заблудшая душа, и ее первая роковая ошибка, повлекшая за собою все остальные, — сопротивление исторической необходимости. Эта мысль стоит на заднем фоне романа и проявляется в судьбе мадам дю Га так же, как и в судьбе «последнего шуана». В словах Монтрана, назвавшего подлостью грабежи, которые мадам дю Га считала необходимым средством благородной войны, она увидела свое осуждение. «Заблуждения своей преданности» неправому делу Бурбонов она искупает глубоким отчаянием: «Горькие воспоминания пробудили в ней тоску о невинности ее юных лет, и она пожалела, что не стала жертвой революции, победоносное шествие которой не могли остановить столь слабые руки».

Мари де Верней и мадам дю Га, республиканка и роялистка, любовница Дантона и любовница Шаррета, — обе они, столь противоположные по своим политическим убеждениям, сходны и виновны в одном: в духовной эмансипации, в отвержении традиции, в самостоятельности мысли. Это и приводит обеих к внутренней катастрофе.

Между двумя женщинами находится маркиз де Монтран. Вокруг него развивается действие, роман назван его именем, однако психология его не очень интересует Бальзака и не он является главным героем. Он непохож на вождей горной Шотландии, изображенных Скоттом, — полных энергии, упорства, десятки лет лелеющих свою мечту и свою ненависть. Интерес сосредоточивается

за героиню, и вождь показан читателю лишь в том его аспекте, который может объяснить его отношения к Мари де Верней.

Эти отношения полны драматизма. В атмосфере гражданской войны всякое подозрение быстро превращается в уверенность. За негодованием следует месть. Путешествие сближает, ежесекундная смертельная опасность позволяет перешагнуть эгоизм, которые любовь проходит в обычных условиях. Картины следуют одна за другой, и приключения встречают героев на каждом повороте дороги. От насильственной смерти нужно спастись страшными физическим усилием. Сражение, бегство, быстрота мысли, выстрелы, удары бича и ножа — все это сопровождает великую страсть и составляет обычную обстановку жизни. Корректные люди с утонченными придворными манерами проявляют звериную грубость и без малейшего содрогания готовы совершить убийство так же, как и пойти на смерть.

В «Шуанах» — целая толпа героев, очерченных отчетливо и резко. Все они необходимы для правдоподобного объяснения действия. Они движутся в этом грозном воздухе не как статисты, заполняющие фон, но как реальное содержание эпохи.

Персонажи вводятся вместе с действием, но почти все — с самого начала романа. Первая часть, которую сам Бальзак называет экспозицией, знакомит читателя почти со всеми действующими лицами. Здесь мы кое-что узнаем и о главной героине, которая должна появиться только во второй части, — сам Монтран сообщает мадам дю Га сведения, полученные им от его агентов, о том, что Фушетта задумал выслать против него красивую шпионку. И читатель ожидает обещанную героиню и вместе с нею — новый ряд интриг и опасностей, в которых должны столкнуться уже известные нам персонажи.

Второстепенные лица разработаны довольно детально. Бальзак стремится придать как можно больше рельефности этим теням, проносащимся через жизнь главных героев в стремительном потоке событий. Каждый из них, участвуя в действии, имеет и самостоятельное значение. Помогая герою или сообщая ему нужные сведения, они в то же время живописуют эпоху и тем самым объясняют действие не только как внешнее сцепление событий, но

и как глубокую внутреннюю культурно-историческую закономерность.

Солдаты из полубригады Юло, которым суждено было погибнуть в Виветьере, характеризованы бегло, но ярко уже в первой части романа: неиссякаемое веселье и расторопность бойкого пехотинца, проделавшего десяток походов, патриотизм и отвага, скрытые за добродушием и беспечностью, — все это показано в шутливых репликах и насмешках, которыми перекидываются солдаты, сопровождающие рекрут по узкой дороге в Фужер. Одного из солдат, Бо-Пье, Бальзак спасает от смерти в Виветьере, чтобы сделать из него верного слугу м-ль де Верней и предоставить ему роль в поимке Монтрана.

В нескольких словах, которыми в начале романа обменялись дядя и племянник Гюдены, определены их характеры и их общественное лицо, а вместе с тем и «братоубийственная» война, бросающая друг на друга ближайших родственников. Галоп-Шопин, служащий посредником между двумя влюбленными, изображен во весь рост, со своим пристрастием к сидру и деньгам, фанатизмом и двойной игрой.

Ожесточившиеся в схватке, преследующие или преследуемые, живущие в напряжении всех своих сил, республиканцы и шуаны далеко не составляют всей страны. В Бретани, охваченной гражданской войной, есть не только сражающиеся, но и нейтральные, трусливые, единственная цель которых — сохранить себя в целости. Изображая войну в полном ее размахе, на поле боя и в тылу, Бальзак должен был показать и эту нейтральную массу равнодушных и спасающихся, каких много бывает в поворотные эпохи истории.

В ограбленном дилижансе скрывается местный богатый д'Оржемон, везущий в своих сабо десять тысяч франков. Того же д'Оржемона Мари де Верней находит в подвале его собственного дома, занятого шуанами под штабквартиру. Вымогая у скупца деньги, шуаны пытаются его традиционным способом — «подогревая» ему пятки на огне. Скупец ускользает через потайной ход, устроенный в камине. Эту сцену можно было бы рассмагивать как реминисценцию из «страшного» романа, однако она отражает бытовое явление, в то время широко распространенное. Деревни были терроризированы бандитами-«подогре-

вателями», проявлявшими энергичную деятельность по всей Франции, а потайные ходы существовали едва ли не в каждом шуанском замке. Скупец — один из тех сочувствующих республике горожан, которые, ничем не желая рисковать, втихомолку копят золото и скупают землю. Поведение д'Оржемона весьма типично для этих кругов буржуазии, мирно наживавшейся на революции даже в самые тяжелые моменты ее истории.

Д'Оржемон, так же как весельчаки-солдаты, вносит элемент комического в трагический тон повествования. Но этот комический тип сконструирован не так, как в юношеских романах Бальзака. Здесь он отказывается от тиков, которые прежде были его излюбленным приемом. В 1840 году он резко критикует за такие тики и Купера и Вальтер Скотта (XXIII, 586—587). Конечно, у д'Оржемона одна-единственная страсть — скупость, но она выражается уже не в затверженной раз навсегда и печатающейся курсивом фразе, а скорее во всем его поведении.

9

Бальзак всегда восхищался «простыми» планами. «Осмелюсь сказать, — писал он в 1824 году в предисловии к роману «Аннетта и преступники», — что это произведение имеет заслугу преодоления трудности, большей, чем читатель может себе представить... Сочиняя роман, автор обычно идет по самому легкому пути, вводя множество персонажей и самые разнообразные ситуации. Очень редко встречаются романы с двумя или тремя персонажами, ограниченными одной ситуацией». В качестве образца такого простого построения Бальзак приводит роман Годвина «Калесб Вильямс».¹

Обилие эпизодов несколько не нарушает простоты плана, если эти эпизоды строго подчинены центральной задаче романа. Поэтому даже сюжет «Следопыта» Купера, столь обильный приключениями, Бальзак считает простым.²

В этом смысле сюжет «Шуапов» также чрезвычайно прост: два героя и одна «пружина действия» — их любовь. Все подчинено этому центральному интересу: побочные персонажи пытаются разлучить влюбленных, внушают им подозрения и вызывают конечную катастрофу. Сюжет построен на четырех встречах героя и героини, а все действие совершается в течение восьми суток. Первый день — знакомство в гостинице и избиение в Виветьере, второй день — отдых в Фужере, третий — переезд в новый дом, четвертый — прогулка по бульвару и приключение в доме д'Оржемона, пятый — возвращение в Фужер, шестой — бал в Сен-Жаме, седьмой — свидание на ферме Галоп-Шопина, восьмой — венчание и смерть.

«Все вокруг нас отмечено какой-то непостижимой внезапностью», — говорит маркиз де Монторан. Источник, очевидно, поразил Бальзака чрезвычайной быстротой решений и поступков, которую он хотел сохранить и в романе, оправдав ее и словами Монторана и характером эпохи. «Событие, которое в книге занимает несколько дней, в действительности произошло в сорок восемь часов, — писал Бальзак в предисловии. — Стремительность развязки была, может быть, недостаточно смягчена, но жизнь сама оправдывает автора» (XXII, 373).¹

События следуют одно за другим непрерывным потоком, изредка прерываемым паузами — «отдыхом» в Фужере, например, или подготовкой следующего решения, которое возникает молниеносно. Эта стремительность держит читателя в постоянной тревоге, в ожидании неизвестных катастроф. Но, несмотря на общий стремительный темп повествования, в романе нет никакой спешки. Бальзак тщательно подготавливает действие, мотивирует поступки, расставляет в нужном порядке обстоятельства. Десятки страниц занимают разговоры, характеристики, общие рассуждения. Политические споры прерываются анализом душевных переживаний, а сцены, полные физического движения, — описанием пейзажа, быта и нравов.

«В наше время великие поучения, раскрывающиеся на страницах истории, должны стать доступными всем, —

¹ «Annette et le Criminel», 1836, т. I, стр. XIII.

² «Сюжет «Озера Онтарио» («Следопыт») чрезвычайно прост: это само озеро» (XXIII, 584—585).

¹ В предисловии к изданию 1845 г. Бальзак выражается несколько иначе: «То, что (в романе) происходит в течение нескольких месяцев, совершилось в двадцать четыре часа» (XXII, 376).

пишет Бальзак в предисловии к «Шуанам». — В соответствии с этим правилом, которому в последние годы следуют многие одаренные писатели, автор попытался показать в своей книге дух эпохи и характер события, предпочитая рассуждение протоколу, сражение — бюллетеню, драму — рассказу» (XXII, 372). Это обычная программа исторического романа, который «показывает» событие, в то время как история «рассказывает» о нем. Бальзак внимательно следит за правильным распределением функций между диалогом, описанием и повествованием.

Читателей «Айвенго» особенно поразил прием, довольно характерный для Вальтера Скотта: роман начинается с диалога, который с замечательной живописностью характеризует историческую ситуацию, расположение общественных сил и основную «проблему эпохи». Отныне и французские романисты обычно начинали свои романы с обязательного диалога. «Шуаны» начинаются не диалогом, а описанием. Бретонские рекруты идут в Фужер под конвоем республиканского отряда. Это зрелище своеобразное, которое сразу объясняет эпоху, и Бальзак словно оправдывается перед читателем, прежде чем преподнести ему длинное описание рекрут: «Нелишним будет описать черты, которыми они отличались друг от друга, чтобы придать нашему повествованию те яркие краски, которые теперь так ценятся, хотя, по мнению некоторых критиков, они мешают изображать чувства». Диалог, в котором обрисован характер главной героини, показана ситуация и «расставлены» действующие лица, появляется только в следующей части, после основательной подготовки, данной в прологе.

Характер шуанских войн и самой Бретани тесно связан с ее географией и, как сказал бы Бальзак, «конфигурацией ее почвы». Поэтому место действия должно было иметь для Бальзака особое значение. В 1830 году, рецензируя «Испанские очерки» Губера, он рекомендует эту книгу «всем тем, кто любит сцены, в которых драматический интерес сочетается с точным изображением местности». Ведь самая земля Испании полна драматизма; и напрасно Губер пытался написать свою книгу в жанре романа: «Ради кое-каких характеров, ради малоинтересного сюжета он пренебрег той почвой, которая сама по себе составляет живую драму» (XXII, 104—105). Географическая конкретность действия является

особенностью романов Вальтер Скотта, усвоенной и французским историческим романом. Замок, когда-то выдержавший жестокую осаду, ущелье в горах, где скрывались повстанцы, равнина, где происходила славная битва, речка, уносившая трупы убитых пограничников, — все эти пейзажи принимали активное участие в событиях и «реализовали» действие с необычайной живописной и драматической силой.

Такой полной локализации действия, какая была дана в «Шуанах», французская литература еще не знала. Болотистые дороги, одинокие, раскинутые по равнине фермы, леса, ольховые заросли, великолепная перспектива, открывающаяся с бульваров Фужера, — все это органически вошло в повествование и неразрывно связано с действием. Почва Бретани, так же как почва Испании, «сама по себе составляет драму».

В «Шуанах» место действия меняется несколько раз. Холмы Пелерина, гостиница в Алансоне, замок Виветьер, затем Фужер, дом д'Оржемона, ферма Галоп-Шопина, Сен-Жам, снова ферма и снова Фужер. В промежутках мелькают дороги, лужайки в лесу и чащи, окружающие город. Некоторая часть действия происходит в карете, медленно движущейся по трудной бретонской дороге.

В приключенческих рамках старой школы место действия постоянно менялось, и каждое новое приключение происходило на новом месте. В готическом романе, напротив, все события обычно происходили в одном только месте, полном ужасов и тайн. Действие «Шуанов» происходит во многих местах, удаленных друг от друга на много километров и разным образом характеризованных. Но часть этих площадок не уходит из романа навсегда и бесследно. Ферма Галоп-Шопина непрерывно маячит на горизонте и сосредоточивает на себе драматический интерес. Действие происходит одновременно повсюду: и в Фужере, и в лесных зарослях, и на тропинках, ведущих в лагерь шуанов, — действие единое, хотя и сложное, в едином, хотя и многообразном месте. Сцена расширяется и включает в себя весь этот уголок Бретани.

Читатель не всегда может точно представить себе топографию романа, но постоянно «чувствует» место действия. «Последние события этого повествования, — пишет Бальзак, начиная третью часть, — зависят от расположения

мест, где они происходили, и потому необходимо дать здесь подробное их описание, без которого трудно было бы понять развязку». И он набрасывает живописную панораму, открывающуюся с укреплений Фужера.

С Фужерского бульвара наблюдают за местностью с интересом и страстью: м-ль де Верней видит на противоположном склоне обрыва маркиза де Монторана и мадам дю Га, Корантен следит за направлением, по которому героиня спешит на свидание. Взоры всех действующих лиц устремлены на далекий столб дыма, поднимающийся за фермой. Местность таит в себе драму, задает и разрешает загадки.

В 1840 году в восторженной статье о Купере Бальзак отмечает, как замечательную его особенность, тесную связь природы с действием: «Описание леса, реки и ее водопавов, засады индейцев, от которых ускользают Великий Змей, Джаспер и Следопыт, дают ряд чудесных, бесподобных картин... Это школа, в которой должны учиться литературные пейзажисты, здесь заключены все тайны искусства. Эта волшебная проза не только показывает умственному взору реку, берега, леса и деревья, — она передает одновременно и мельчайшие подробности и целое». Пейзаж у Купера имеет не только живописное, но и драматическое значение: он определяет судьбу пробирающихся сквозь чащу путников. «Эти огромные пустыни неожиданно приобретают для нас интерес. Тот же гений, который, перенося вас в открытое море, наполняет страстью необъятные просторы океана,¹ вызывает у вас трепет, показывая индейцев за стволами деревьев, в воде, под скалами. Дух пустыни заговорил с вами, вас очаровал свежий покой этих вечных лесов, вы воспарили над этой могучей растительностью, и сердце ваше взволновалось. На каждой странице опасности появляются естественно, без всякой искусственной подготовки. Вам кажется, что вы сами склоняетесь под огромными деревьями, чтобы распознать след мокассина. Опасности эти так тесно связаны с условиями почвы, что вы внимательно разглядываете скалы, деревья, водопады, пирог из древесной коры, кустарник; вы перевоплощаетесь в местность, она становится

вами или вы становитесь ею; не знаю, как совершается это превращение, осуществленное гением, но вы не можете отделить почву, растительность, речку, их размеры, их конфигурацию — от волнующих вас чувств» (XXIII, 585—586).

В этом отношении «Шуаны» развивали принципы Купера и его «учителя» Вальтер Скотта. Пейзаж здесь драматизован необычайно отчетливо, читатель так же «перевосплощается» в пейзаж и не может отделить от него «волнующие его чувства».

Бальзак рассматривает свой роман как спектакль, декорации которого заменены описаниями. Он сперва подробно описывает место, а потом начинает действие. Вот почему описания были так подробны уже в первом издании и еще более распространены во втором.¹

Но описания природы, так же как у Купера, имеют у Бальзака не только «деловой» характер. Панорама окрестностей Фужера, написанная с натуры, помимо того, что она топографически комментирует действие, придает совершающимся на ней событиям поэтический и живописный смысл. «Великолепное зрелище, представшее перед нею, на мгновение успокоило бурю страстей, бушевавших в ее душе». Пейзаж вносит паузу, он расширяет рамки действия, словно окружает простором и воздухом непрерывно работающие механизмы сердец. И когда Мари де Верней в закатном дыму, в переливах жемчужно-серых и розовых тонов, на противоположном склоне среди зарослей терновника и дрока увидела людей в козьих шкурах и узнала в них своих знакомых, то резкий переход от одного психологического состояния к другому позволяет глубже оценить продолжающуюся драму крохотных людей, неистовствующих среди грандиозного спокойствия природы. Эти клочки пейзажа особенно часто встречаются в третьей части романа, посреди наиболее драматических сцен — пыток, боев и убийств, словно внося в духоту страстей контраст ночной свежести, запах травы, ветра и солнца.

«Лучше всего характеризует страну состояние ее материального быта», — пишет Бальзак, подробно описывая старомодный дилижанс, сохранившийся в Бретани

¹ Бальзак имеет в виду морские романы Купера, предшествовавшие роману «Озеро Онтарิโอ».

¹ См. Miss H. Barnes. A study of the variations between the original and the standard editions of Balzac's «Les Chouans», 1923.

со времен Тюрго. Действительно, мир вещей представлен в «Шуанах» очень широко, предметы описаны подробно, и главным образом для того, чтобы характеризовать страну. Сельское хозяйство, амбары, навоз, приготовленный для удобрения полей, даже модное, «в греческом стиле», платье героини или модный костюм щеголя эпохи Директории — все это подано, как и полагается во всяком историческом романе, в виде документов. Бальзак хочет сохранить аромат старины, который исходит от нарядов и вещей. Его читатель не «перевоплощается» в предметы, как читатель Купера превоплощается в пейзаж. Бальзак, как и все почти французские романисты, постоянно напоминает читателю об исторической дистанции, отделяющей его от событий. Люди и страсти, при всей их исторической обусловленности, должны быть близкими и понятными, но старомодность одежды должна ощущаться очень отчетливо — в этом особенность исторического романа, специфическое «чувство истории», которое он должен был возбудить. Таков был способ «воскрешения старины», и вот почему это воскрешение, казавшееся читателю 20-х годов художественным волшебством, критики эпохи натурализма называли искусством костюмера.

«Читатели с пылким воображением будут упрекать меня в том, что я ничего не даю им угадывать», — писал Бальзак в предисловии 1827 года,¹ имея в виду не только внешний материальный мир, но и мир чувств и переживаний. Он «обсасывает» свои ситуации, как собака обсасывает кость — образ Рабле, который Бальзак часто вспоминает. В целях экзепозиции и желая «расставить фигуры», св прежде всего описывает наружность своих героев. Спираясь на Галля и Лафатера, Бальзак разработал систему признаков, согласно которым можно заранее определить характер героев и «предсказать» их дальнейшее поведение. По цвету лица, по свойствам кожи Франсины капитан Мерль догадывается, что она родилась в окрестностях Алансона, а эти сведения необходимы для понимания дальнейших событий. Волосы ее подобраны под чепчик, и это «придавало ее лицу очаровательную прелесть простоты». Голубой цвет глаз свидетельствовал не об уме, а о «твердости характера, соединенной с нежностью»,

поэтому читатель может быть уверен в ее преданности м-ль де Верней, а также в том, что она не окажет на свою хозяйку никакого влияния и ничего не поймет в ее страстях. Капитан Мерль даже сумел угадать в ней «полевой цвёток, перенесенный в парижские теплицы... но не утративший ни чистоты колорита, ни деревенской искренности». Морщинки на лбу мадам дю Га свидетельствуют не о возрасте, а о юных страстях, и томный взгляд можно было бы объяснить утомлением — не только от путешествия, но и от слишком частых удовольствий. Читатель уже подготовлен к тому, что она была любовницей Шарретта и станет неистово ревновать Монторана, а заодно он познакомился со свободными нравами, господствующими в среде бретонских роялистов.

Светлые волосы, голубые глаза, раздвоенный, как у Бонапарта, подбородок и изогнутая наподобие аканфа губа — таков портрет Монторана. Мадемуазель де Верней догадалась о его благородном происхождении по походке. Лицо, довольно обычное на первый взгляд, обращало на себя внимание некоторыми чертами, обнаруживавшими душу, способную на великие дела, и привычку повелевать. Поэтому читатель не удивится, если м-ль де Верней не устоит против стольких прелестей: маркиз де Монторан определен как вождь и любовник одновременно.

Корантен почти не имеет наружности: у него лишь зеленые глаза, манеры хорошо воспитанного человека и внешность тридцатилетнего мужчины, хотя в действительности ему только двадцать два года. Несмотря на «непроницаемое лицо», через несколько страниц Бальзак по внешнему виду довольно точно определяет его склад характера.

Главная героиня характеризуется с первой же встречи, частично в диалоге, частично в сообщении автора, хотя «ревнивая вуаль» скрывает черты ее лица от взоров читателя так же, как и от взоров капитана Мерля. Таким образом, наружность персонажа, описанная при первой же встрече, сразу определяет его психологические возможности.

В романах XVIII века отношение автора к своим героям выражалось откровенно, прямыми оценочными эпитетами. Так же прямо всеведущий автор сообщал о чувствах, которые волновали его героев, не рассказывая читателю, по каким внешним признакам он эти чувства угадал.

¹ Р А Б Г а в а ш, ук соч, стр 100—101.

Исторический роман с его изобразительными задачами и ориентацией на драму был более склонен к спокойно объективному отношению к вещам и страстям, и его манера письма скорее напоминала показ, чем анализ. Вот почему Бальзак характеризует героев при помощи их внешности, подсказывая читателю характерологический смысл той или иной черты.¹ По той же причине переживания своих героев он включает в действие, наблюдая их со стороны, словно зритель, и сохраняя непрерывную динамику повествования даже при анализе чувств.

Героиня, более или менее полно характеризованная, сразу вступает в действие. Бальзак показывает ее весьма напряженную душевную жизнь снаружи, при помощи внешних, объективных показателей — жеста, мимики, взгляда. В разговоре много не скажешь, и собеседники — враги так же, как и влюбленные, — скрывают свои чувства. М-ль де Верней и Монтوران произносят обычные, иногда маловыразительные фразы, но они сопровождают их взглядом или движением, которые выражают все. «Корантен и Монтوران обменялись одним только взглядом, — и этот взгляд породил между ними вечную ненависть». Монтوران «бросал на м-ль де Верней взгляды, которые обнаруживали чрезмерную любовь к женщинам, а не почтительный пыл рождающейся страсти». М-ль де Верней обращает к нему улыбку, «сопровожденную агрессивным взглядом, который нарушил гармонию этой маски наивности». Она «овладевает им при помощи взгляда, в котором блистали... обещания любви». Только однажды, «в тот момент, когда каждый из них думал, что у его соседа опущены глаза, они сообщили друг другу свои подлинные мысли; но они с той же быстротой отвели глаза, с какой соединили этот свет, который привел в смятение их сердца, озарив их. Пристыженные тем, что сказали столько в одном взгляде, они уже не смели смотреть друг на друга». Затем м-ль де Верней «украдкой бросает один из тех взглядов, которые свойственны только женщинам и дипломатам».

Столь же выразительна и мимика. Благодаря гримасе, которая искажает лицо Марш-а-Терра, он, «конечно, показался мадам дю Га еще более безобразным, но блеск

его глаз стал почти нежным, когда он взглянул на Франсину, которая, угадав по этому взгляду, что она смогла бы подчинить энергию этого дикаря своей женской воле, стала надеяться, что, после бога, она еще будет властвовать над этим грубым сердцем».

Желая драматизировать ситуацию, Бальзак следит за лицом своих героев с тем же вниманием, с каким Монтوران следит за лицом м-ль де Верней: «Каждый жест открывал ему душу, каждое движение — новый лик этой молодой девушки. Если какая-нибудь мысль волновала эти подвижные черты, если они всхлипывали внезапным румянцем, если оживляла их улыбка, он вкушал тысячу наслаждений, пытаясь обнаружить тайны этой таинственной женщины». Наполняя каждый жест и взгляд огромным психологическим содержанием, Бальзак держит читателя в напряжении даже при полном отсутствии физического действия. Немногие слова, которыми обмениваются герои, достаточны для того, чтобы создать вокруг них целую драму. Путешествуя в карете, Монтوران, м-ль де Верней и мадам дю Га переживают ряд «внутренних» приключений, поднимаются на вершины счастья и низвергаются в бездну отчаяния. Бальзак не потерпит, чтобы герой его, находясь на сцене, ничего не делал. Он требует от него непрерывной и максимально выразительной игры.¹

По-видимому, это напряженное «внутреннее» действие при отсутствии действия внешнего Бальзак считал высоким достоинством своего романа. Через год после появления «Шуанов» он упрекал А. Руайе в том, что у него нет сцен, в которых каждый актер представляет собою «живую картину»: во время таких сцен в каждом герое медленно развивается то или иное чувство, иногда прямо противоположное тому, какое испытывает его собеседник (XXII, 135). Этот «обмен противоположными чувствами», составляющий действие «живой картины», был тщательно разработан в «Шуанах», и особенно в страницах, рассказывающих о путешествии в карете.

Стремясь к сценическому воплощению действия, Бальзак часто заставляет героев шептаться друг другу на ухо

¹ Об этом см. F. Baldensperger. Orientations étrangères chez H. de Balzac, 1927, гл. V, и P. Abraham, ук. соч., гл. IV—VI.

¹ Сентиментальный разговор, который герои ведут в дороге, в новом издании был разработан с еще большей подробностью. См. H. Barnes, ук. соч., стр. 48.

в присутствии других лиц: автор представляет себе описываемую им сцену как явление в драме и хочет возможно полное сохранить иллюзию «показа».

Однако Бальзак не только регистрирует чувства, происходящие в душе его героев, но также оценивает их, говорит о них и требует сочувствия у читателя. Автор совершенно солидаризируется со своей героиней и все рассматривает с ее точки зрения. Он вживается в персонаж настолько, что для него невозможной становится какая бы то ни было ирония. Он впадает в некоторую декламацию, — но всегда, когда он говорит о своей героине, мы слышим голос самой героини: это она скорбит, жалуется, оплакивает свою роковую судьбу.

Бальзак пытается проникнуть в сердца своих героев и не пропустить ни одного самого мимолетного оттенка чувств. Однако можно ли метод, которым он оперирует, назвать анализом? И в какой степени это чистое наблюдение, хотя бы даже воображаемого объекта?

На дороге в Виветьер карету, в которой едут м-ль де Верней, Монторан и мадам дю Га, нагоняет Корантен. Он заглядывает в карету с фамильярностью, которая производит неприятное впечатление на маркиза. «Но Мари чуть коснулась его и посмотрела на него так, словно искала приюта в его сердце, как в единственном своем убежище на земле. Лицо молодого человека просветлело, его радостно взволновало это как будто нечаянное движение его возлюбленной, открывшее ему всю величину ее привязанности. Необъяснимый страх изгнал всякое кокетство, и на мгновение любовь сбросила свое покрывало; оба они умолкли, словно хотели продлить эту минуту блаженства».

Здесь несомненно есть элементы психологического анализа. Однако психологические переживания переданы в поэтических образах, развивающихся в ином плане. Сердце возлюбленного, которое является единственным прибежищем для Мари де Верней, уводит мысль от переживаний героини к другой категории образов. Читатель думает о ее судьбе, одиночестве, надеждах и гибели, которую готовит ей Корантен. Бальзак выходит за пределы наблюдения, и точный анализ превращается в патетическую лирику. Душевное состояние, которое подлежало регистрации и изучению, передается метафорами и поэтическими аналогиями.

Стендалю и многим другим такая манера «говорить о неясных вещах неясным языком» казалась шарлатанством. Бальзак, очевидно, стоял на принципиально иных литературных позициях. Насколько ли чувства героини ясны и отчетливы, что их можно выразить точными и прямыми словами? Годится ли для этой цели строгий «прозаический» язык, передающий общие понятия стереотипными, шаблонными выражениями? Может быть, точности здесь можно достигнуть лишь при помощи метафор, сравнений, аналогий? Ведь «символический» стиль романтиков, определяющий основную идею несколькими перекрещивающимися линиями образов, лучше достигает своей цели, чем «точная» проза? Бальзак несомненно был в этом уверен и во многих своих произведениях пользовался «символическим» стилем, весьма близким к поэтическому стилю Гюго. Определить чувства, волнующие героя, можно лишь возбудив эти чувства в читателе, а средством для этого является не простое именование, а система образов. Так, начиная с описания жеста, Бальзак переходит к анализу чувства и кончает синтетической характеристикой душевного состояния.

10

Драматическая концепция романа естественно приводила к драматической композиции его. Роман явственно делится на несколько актов, а каждый акт можно было бы назвать, как в испанской драматургии или в «Театре Клары Гасуль», — «днем» («jornada»). Из восьми дней шесть заняты напряженным действием, причем каждый заключает одно событие, полное опасности и движения. Эта узловая композиция, однако, не мешает строгой последовательности повествования. Каждое событие является логическим результатом предыдущего, или, вернее, дальнейшим развитием основной ситуации. Бальзак не склонен был восхищаться техникой, которую романисты заимствовали из драмы-хроники типа «Жакерии» Мериме (1828). В 1829 году ему кажется, что действие «Фраголетты» Латуша слишком фрагментарно: «Я знаю, что жизнь подобна бродяге, что не следует идти шаг за шагом, так как это может показаться скучным и однооб-

разным; но когда каждый эпизод начинается и обрывается неожиданно, то и это становится однообразным» (XXII, 17—18).

Действительно, в «Шуанах» нет шекспировской разорванности, множества сцен, каждая из которых извлечена из различных рядов событий. Действие развивается непрерывно, возобновляясь на следующий день в том пункте, где оно было прервано в предыдущей главе или «хорнаде».

Бальзак категорически возражал против «рассуждений» и всякого рода исторических размышлений, которые вставляли в свое повествование многие исторические романисты эпохи. «Вальтер Скотт, начиная свой роман, четко характеризует движущие силы общества, в которое он вас вводит, и закончив это предупреждение, он больше к нему не возвращается. Так, прежде чем войти в Плесси, он говорит о несогласиях между Людовиком XI и герцогом Бургундским, он дает очерк эпохи; потом рассказчик исчезает, чтобы предоставить место свободному развитию драмы, — он отлично понимает, что его произведение, являясь вымыслом, поблекнет при первом же обращении к истории». Каждая сцена должна быть логическим следствием предыдущей, продолжает Бальзак поучать Рей-Дюссея, автора романа «Самюэль Бернар и Жак Боргарелли» (1830): если сцена не имеет жизненного интереса для героев романа, то она не нужна (XXII, 61—62). Тем более не следует прерывать повествования рассуждениями на современные темы, как это делает, например, Баржине в романе «Окровавленная рубашка». Впрочем, такую ошибку, пишет Бальзак, допустил даже Вальтер Скотт в «Веверлее» (XXII, 37—38).

Для того чтобы создать плотное, последовательное, ни на минуту не отвлекающееся от главного интереса повествование, Бальзак почти все действие показывает под углом зрения героини. Почти все, что рассказано в романе, происходит с ней, в ее присутствии или в непосредственной близости от нее — за исключением только казни Галоп-Шопина, да еще пролога, который является драматической экспозицией, подготавливающей появление на сцене основной героини. Между тем два противоположных лагеря дают как будто возможность вести действие двумя параллельными рядами. Бальзак следует

примеру «Веверлея», к которому в некоторых отношениях «Шуаны» довольно близки. Автор почти не покидает м-ль де Верней, не выходит из круга ее впечатлений, реальных или возможных, и говорит о Корантене, Юло или маркизе только тогда, когда они находятся рядом с ней, беседуют с ней или наблюдают за нею.

Тому же закону подчиняются и описания материального быта или пейзажей. Принадлежности бретонского хозяйства — пресс для сидра, ток для обмолота гречихи, земледельческие орудия — вступают в поле зрения читателя только тогда, когда они попадают на глаза героине. Описание Фужера в первом издании было дано как зрелище, открывшееся перед глазами м-ль де Верней; во втором издании оно было распространено и дано самостоятельной вставкой.¹ К середине 30-х годов Бальзак усвоил другую манеру и будет вести одновременное действие поочередно в разных группах персонажей, сталкивая или сплетая их интересы в конфликтных моментах интриги. Этому правилу и обучает Даниэль д'Артез Люсьена Шардона. Впрочем, этой системе часто следует и Вальтер Скотт, в частности в «Эдинбургской темнице», которую Бальзак считал лучшим его произведением. Там же (в главе XVI) Скотт и сам говорит о таком ведении рассказа — с разных сторон и разными пластами, и Даниэль д'Артез, протестуя против рабского копирования Скотта, вспоминает его же слова.

Первая часть романа, написанная, видимо, позже других,² является прологом и знакомит читателя с положением в Бретани, с нравами бретонцев, с методами шуанской войны и с некоторыми героями будущих событий.

Никаких пояснений не должно быть в названии романа и глав, — в первом издании роман был разделен на тридцать две главы без названий. Эпиграфы должны быть «глухими», чтобы читатель не мог догадаться о том, как будут развиваться события. Об этом Бальзак пишет и в предисловии 1827 года и в статье 1830 года. «Эти проклятые заглавия, излагающие содержание глав, похожи на соседа, который во время спектакля радуется вас, сооб-

¹ M. Servat, ук. соч., стр. 53.

² G. Bosset полагает, что она написана раньше других.

шая, что произойдет в следующей сцене» (XXII, 91). Он против вводных исторических глав, которыми начинали свои произведения романисты, желавшие блеснуть эрудицией и «широтой взгляда». В 1840 году он критикует за это Эжена Сю: «На сотне страниц г-н Сю рассказал историю борьбы Севенн против Людовика XIV. Он отлично объяснил отмену Нантского эдикта; его роман стал просто парафразой этого предисловия. Когда Вальтер Скотту казалось нужным сообщить своему читателю рассуждения о том или ином историческом периоде, он включал их в роман или вкладывал в уста какого-нибудь персонажа. Этому глубокому пониманию художественных средств мы обязаны главой «Два кузена» в «Квентине Дорварде», сложными подготовительными описаниями «Веверлея» и «Певерилия Пика» (XXIII, 591). «Шуаны» строго следуют правилу Вальтер Скотта. Несколько наивно по сравнению с шотландским учителем Бальзак на первых же страницах романа устами Юло рассказывает историческую ситуацию и тот же прием повторяет в начале второй части.

Самое основное для Бальзака — не разрушить иллюзии, не прервать интереса. «Первое условие романа — заинтересовать, а для этого необходимо вызвать у читателя иллюзию действительности, заставить его поверить в реальность рассказываемых в романе событий» (XXII, 132—133). Но иллюзии не нарушают «предсказания», которые в виде отдельных фраз или возгласов, так же как в «Сен-Маре», рассыпаны по всему роману. Эти «предсказания» напоминают читателю об опасностях, угрожающих героям, придают стремительность действию и обостряют его интерес.

Уже в самом начале предсказана роль Корантена: это «злой гений» мадемуазель де Верней, и читателя несколько не успокаивает то, что на него надет «намордник». «За этим днем, — говорит мадемуазель де Верней о дне своей свободы, — последует или моя смерть, или наше счастье», — и читателю предоставляется разгадывать это альтернативное предсказание по своему усмотрению. «Мари, наберись терпения! Эта гроза будет последней», — сказал он. «Последней!» — повторила она. «О боже!.. сотвори чудо или возьми мою жизнь!» — говорит Мари, а священник ей отвечает: «Ваша молитва будет услышана».

Одно основное предсказание повторяется в романе несколько раз. В замке Виветьер Мари видит трупы убитых солдат. «Что за чудесный день!» — воскликнула она и дико захохотала. «Да, чудесный, — ответил маркиз, — и без грядущего утра». Третья и последняя часть так и названа: «День без грядущего утра». Те же слова Мари повторяет в свою последнюю минуту.

11

В 1827 году Бальзак характеризовал свой роман как первый слой каменной кладки огромного здания, которое он начинает возводить.¹ Что это было за здание? Возможно, что уже тогда Бальзак задумывал серию романов, излагающих всю историю Франции. Даниэль д'Артес горячо одобряет эту мысль, которую он приписывает Люсьену Шардону, хотя последний ничего подобного делать не думал. Эта мысль для французской литературы не была особенно новой — в конце 1820-х годов она многим приходила в голову. В тринадцатитомном издании романов Г. Цюкке в переводе Лева-Веймарса, начатом в 1828 году, романы расположены в хронологическом порядке и как бы рассказывают всю историю Швейцарии в наиболее значительных ее эпохах. Поль Лакруа также собирался написать «романизованную» историю Франции.

Бальзак задумывал несколько исторических романов, кроме «*Capitaine des boutes-feux*». Некоторые были написаны и напечатаны в 1830-е годы и позже: «Господин Корнелиус» (1831), «Проклятый ребенок» (1831—1833), «Мученик-кальвинист» (1841; это первая часть книги «О Екатерине Медичи»). В 1832 году выходит первый десяток «Озорных рассказов», написанных средневековым языком и на средневековые темы. В 1837 году по плану, разработанному Бальзаком еще в 20-е годы, маркиз де Беллуа написал роман «Отлученный от церкви». Мысль написать романизованную, или «вальтерскоттированную», историю Франции не оставляла Бальзака еще в 1832 году. Однако все эти произведения выходят за пределы нашего периода.

¹ P. A b r a h a m, ук соч, стр 107

Современная тема продолжает интересовать Бальзака, «Физиология брака», анализирующая этот институт в современном обществе в частном и социальном его аспекте, выходит в свет в ноябре 1829 года, а «Сцены частной жизни», явившиеся как бы художественной иллюстрацией тех же наблюдений, — в апреле 1830 года. С 1833 года Бальзак целиком захвачен замыслом «Человеческой комедии», которая в серии романов должна была изобразить современное общество — эпохи Реставрации и Июльской монархии.

Критика встретила «Шуанов» довольно прохладно. Бальзак истратил сто франков на рекламу, разослал в журналы двадцать два экземпляра. После всех этих хлопот статьи о «Шуанах» напечатали только «Фигаро» (12 апреля 1829 года) и «Трильби» (22 июля 1829 года). После довольно банальных похвал («аромат поэзии», «выразительность», «живописный колорит») «Фигаро» говорил о «неясности» стиля и слишком большом количестве описаний. Вместе с тем «Фигаро» отмечал правдивость характеров, до ужаса правдивые картины и «оригинальную манеру изображения людей и вещей». «Трильби» не нашел в книге ничего хорошего: характеры, которые понравились «Фигаро», показались ему «плохо обрисованными», интрига — запутанной, стиль — нелепым. Рецензент, явно романтик, был огорчен тем, что классики примут это искусство за романтизм, между тем как это даже и не классицизм, а просто галиматья.¹

Рекламная заметка в «Journal des Débats», за подписью «L» (Вильмен?), очевидно, выражала мнение самого Бальзака. Здесь подчеркивалась документальность романа — удивительно точное описание местности, образы, списанные с натуры, и вследствие этого свежесть и «неслыханное» богатство стиля, а также анализ страсти и всех противоречивых чувств.² Амедей Пишо утверждал, что у «Сен-Мара» теперь появился соперник и, может быть, отныне среди французских исторических романов, вызванных к жизни Вальтер Скоттом, первое место будет принадлежать «Шуанам». Воспроизвести колорит недав-

ней эпохи было не легче, чем колорит более далеких времен, тем более что эта эпоха историками еще не изучена. Историческая правда соблюдена в полной мере. Но главная трудность заключалась в том, что в романе изображены события, все еще возбуждающие воспоминания и страсти.¹

Обратило на себя внимание и политическое беспристрастие Бальзака: «Несколько месяцев тому назад мы с живым интересом прочли первое произведение молодого человека, г-на Оноре Бальзака, который сумел наделить своего героя, «последнего шуана», всеми качествами, которыми украшали дело старого режима его защитники; но вместе с тем он ничуть не ослабил поэтических тонов, которыми следовало изобразить сторонников свободы». ²

Несмотря на то, что отклики прессы были сдержанны и немногочисленны, «Шуаны» создали Бальзаку некоторое имя и ввели его в литературные круги Парижа. Но судьба этого исторического романа была довольно оригинальна: процесс литературного развития и воля самого Бальзака вскоре превратили его в роман из современной жизни. Эпоха была сравнительно недавняя, все еще волнующая. Интересы ведущей литературы переместились в направлении современности. Метод, выработанный историческим романом, перестали связывать с историческим материалом и стали применять к современной теме. Все это и дало возможность Бальзаку включить «Шуанов» в «Человеческую комедию». В издании 1845 года он вводит в роман персонажи, уже встречавшиеся в предыдущих романах «Человеческой комедии», и называет его «сценой военной жизни», рисующей жизнь современной Франции под особым, «военным» углом зрения.

¹ Цит. у L.-J. Arrigon. Les débuts littéraires de Honoré de Balzac, 1824, стр. 260—262.

² «Journal des Débats», 30 марта 1829, стр. 3.

¹ «Revue Encyclopédique», март 1830, т. 45, стр. 720—721.

² Статья о романе М. Мортонваля: «Морис Пьерре, эпизод 1793 года» («Revue Encyclopédique», январь 1830, т. 45, стр. 186).

ГЛАВА ПЯТАЯ
МЕРИМЕ
«ХРОНИКА ВРЕМЕН КАРЛА IX»

1

Мериме интересовался историей еще в юношеские годы, вступая на литературное поприще. Первым, не дошедшим до нас, произведением его была историческая драма «Кромвель» (1822). «Театр Клары Гасуль», задуманный около того же времени, включает несколько превосходных драм из испанской истории. Таковы «Испанцы в Дании» — из недавней истории героической борьбы испанцев с наполеоновским владычеством, и две драмы с одними и теми же героями: «Инес Мендо, или Победенный предрассудок» и «Инес Мендо, или Торжество предрассудка» — из истории XVII века. Историзм этих пьес заключается не только в том, что их действие точно датировано и приурочено к известным историческим событиям, — Мериме пытается воссоздать эпоху и исторический момент, особенности национальной культуры и национальный характер героев. В этом отношении историчны и другие пьесы сборника, которые нельзя было бы назвать собственно историческими, — «Женщина-дьявол», «Африканская любовь», «Небо и земля». Ведь задачей всего сборника было воспроизвести характер иной, не французской культуры, обнаружить другой, особый способ мыслить и чувствовать и включить героев в совершенно специфическую историческую и национальную среду.

«Гусли» (1827), прозаические баллады, сочиненные Мериме по мотивам, заимствованным из разнообразных фольклорных и этнографических источников, потребовали очень тщательной исторической работы: нужно было вжи-

ваться в психологию повстанцев-славян, героически защищавших свою национальную независимость и мстивших поработителям, приходилось на основании сравнительно скудных материалов воспроизводить нравы южных славян, чрезвычайно далекие от культуры современного Парижа. Работая над этими произведениями, Мериме приобрел навыки исторического исследования, способность художественно воспроизводить чужую мысль и цивилизацию, искусство «перевоплощения».

Большая книжная драма «Жакерия» (1828) свидетельствует о глубоком понимании природы средневековых крестьянских восстаний, расстановки классовых сил, исторической ситуации во Франции XIV века. Несомненно, «Жакерия» потребовала большой работы и размышлений и над собственно историческими проблемами и над историографическим методом. Тем не менее, едва закончив «Жакерию», Мериме принимается за новое историческое произведение, роман из совсем другой эпохи, центром которого должна была стать знаменитая Варфоломеевская ночь.

«Жакерия» вышла в свет в июне 1828 года. Уже в январе 1829 года в «Revue française» была напечатана XVII глава романа («Частная аудиенция»), как наиболее острая в историческом и политическом отношении. 5 февраля «Journal des Débats» сообщил, что роман закончен и появится в конце месяца. Роман поступил в продажу 5 марта 1829 года под названием: «1572. Хроника времен Карла IX. Автора Клары Гасуль». ¹

Мериме трудился над своим произведением очень напряженно. «Я работаю чрезвычайно много, — писал он Альберу Стапферу, — не только для такого ленивца, как я, но даже для настоящего писателя, за исключением одного только г-на Дефокомпре! Я пишу дрянной роман, который мне надоел, но я хочу закончить его, так как у меня много других планов». ²

¹ «1572. Chronique du temps de Charles IX. Par l'auteur de Clara Gazul».

² Письмо от 16 декабря 1828 г. (Prosper Mérimé. Correspondance générale, établie et annotée par M. Parturier. Le Divan, т. I, 1941, стр. 33). Defaucompret — французский писатель и переводчик, переводивший огромное количество романов с английского; в частности, он перевел почти всего Вальтер Скотта, Купера и др.

Действительно ли роман казался Мериме таким плохим и так надоел ему самому? Конечно, нет: Мериме всегда говорил о своих литературных трудах с пренебрежением — не столько из литературного дендизма, в котором его часто упрекали, сколько из вполне понятной профессиональной скромности. Упорная работа над стилем, который Мериме правил при каждом новом издании, вплоть до 1853 года, доказывает, что он не утратил интереса к своему роману в течение четверти века после его появления в печати. Это было одно из самых крупных его произведений и одно из самых значительных явлений французской литературы эпохи.

Мериме, ненавидевший режим Реставрации и все, что было с ним связано, — религиозное ханжество, монархические восторги, возрождение аристократических предрассудков, — в «Хронике времен Карла IX» высказал свои взгляды не менее резко, чем в «Жакерии». Типичный представитель либеральной буржуазии, он не хотел идти на компромиссы и решительно отказался от дипломатической карьеры, которую предложило ему правительство Полиньяка через посредство мадам Рекамье. «В течение всей моей жизни я был чужд политике, — писал Мериме в октябре 1829 года, — и выразил свои убеждения (может быть, даже слишком резко) в своих книгах. Я решил, что при теперешнем правительстве (министерстве Полиньяка) принять даже самую незначительную должность значило бы противоречить самому себе».¹ Действительно, быть представителем правительства, во главе которого стоял оголтелый реакционер князь Полиньяк, для автора «Хроники времен Карла IX» было явно невозможно, и заигрывания министерства с видным либеральным писателем остались безрезультатными.

Утверждая, что он всю жизнь был чужд политике, Мериме под политикой разумел прямое участие в политической борьбе, прямые выступления публицистического характера. Тем не менее каждое его произведение, и особенно «Жакерия» и «Хроника», приобретает явный политический смысл. Проблема, поставленная в «Хронике», была особенно острой именно в эти предреволюционные годы.²

¹ Письмо к мадам Рекамье от 25 октября 1829 г. (Correspondance générale, т. I, стр. 51. Ср. стр. 52).

² Пьер Траар утверждает, что «никаких политических намерений в произведении Мериме обнаружить нельзя», между тем как

В «Жакерии» была изображена народная революция — крестьянское восстание XIV века, изученное в различных его аспектах и закономерностях. В «Хронике времен Карла IX» Мериме изображал событие, народному восстанию прямо противопоставленное, — насильственное изменение государственного закона со стороны правительства, «государственный переворот». Так и рассматривалась Варфоломеевская ночь во французской публицистике и историографии предшествующего периода. Мериме подошел к вопросу с иной точки зрения.

Тема Варфоломеевской ночи была подсказана политической обстановкой Реставрации. Уже с середины 1820-х годов можно было предполагать, что правительство прямо угрожает конституции. Либеральная оппозиция постоянно выступала с лозунгом защиты Хартии от покушений министерства. Правление Виллеля рассматривалось как непрерывный «государственный переворот». Когда выборы 1827 года дали большинство оппозиции, в Париже ожидали роспуска палаты. Назначение Мартинака ничего не спасало. С самого начала было ясно, что долго он не удержится, и его министерство — кратковременная передышка перед решительной схваткой. События подтвердили правильность этих предположений.

Католическая церковь готовилась к открытой борьбе. Пыл проповедников разгорался. О конгрегации, управлявшей государством, говорили с парламентской трибуны. Ярый монархист и «аристократ» граф Монлозье писал брошюры о «поповской партии» и подал в суд на администрацию, допускающую нелегальное существование во Франции иезуитов. Ходили слухи, что у сельских кюре имеются тайные склады книжалов, которые в нужный момент будут розданы прихожанам для нового избиения «еретиков» — либералов. Ораторы оппозиции утверждали, что король находится во власти придворной камарильи, которая состоит из фанатических приверженцев старины, святош и безумцев, мечтающих вернуть страну к средним векам посредством поголовного истребления врагов.

вся «Хроника» пронизана и политической мыслью и политическими намерениями. См. P. T r a h a r d La jeunesse de P. Mérimée, 1925, т. II, стр. 22.

Естественно, что Варфоломеевская ночь вставала мрачным призраком на фоне всех этих опасений и ожиданий: это был пример государственного переворота, организованного абсолютной монархией в союзе с католической церковью. Между тем ультрароялисты прямо указывали на Варфоломеевскую ночь как на акт политической мудрости. Мадам де Ремюза с ужасом отметила это: «Есть люди, — писала она, — которые со своими теориями могли бы прийти к маленькой Варфоломеевской ночи. В основе лежит модная ныне фраза: «Если их не убить, они убьют нас».¹ Таким соображением роялистские публицисты объясняли и поведение Екатерины Медичи. 24 августа 1826 года «Фигаро» проницательно сообщает, что в этот вечер будет праздноваться юбилей Варфоломеевской ночи: «Радуйтесь, вздохните свободно. Их <жертва> было сто тысяч! О, спасительная строгость!»²

Таким образом, Варфоломеевская ночь в эти годы, так же как в первые годы Французской революции, стала темой весьма актуальной.

2

«Нравы людей и их пристрастия обнаруживаются в том, как они пишут историю», — говорил Вольтер. Даниэль, иезуит и историк, восхищался искусством, с каким Карл IX играл свою предательскую роль, д'Обинье рассказал историю избиений с позиций протестанта. Вольтер на нескольких страницах дал замечательную по своей выразительности характеристику этих событий. Как все просветители, он видел в них результат католического фанатизма и королевского произвола, и вместе с тем осуществление теорий Макьявелли. В течение всего XVIII века Варфоломеевскую ночь вспоминали как самый ужасный и вместе с тем типичный акт монархического и религиозного мракобесия. От Вольтера до Мирабо и М.-Ж. Шенье — все рассматривали это событие как один из самых убедительных и наглядных аргументов против «старого режима». Себастьян Мерсье, посвятивший Варфоломеев-

ской ночи свою драму «Жан Аншюйе», в красноречивом предисловии утверждал, что религиозная, политическая и литературная нетерпимость продолжает свирепствовать и по сей час, а потому и теперь еще полезно напоминать французам об избиениях 1572 года.

Четвертого ноября 1789 года была поставлена первая «национальная трагедия» М.-Ж. Шенье «Карл IX». Построенная в неоклассическом духе, проникнутая гражданским пафосом и явно революционной тенденцией, трагедия резко разделяет персонажей на злых и добрых, причем слабый и колеблющийся король оказывается также персонажем отрицательным. Монархистам, поддерживающим абсолютизм, пользующимся церковью ради своих преступных замыслов, противопоставлены подлинные патриоты, заботящиеся о благе Франции, — Колиньи, Лопиталь, выполняющий, по словам самого Шенье, роль античного хора, и король Наваррский, будущий Генрих IV. Все психологические оттенки сняты, сохранены лишь чистые, контрастирующие тона, чтобы яснее выразить основную политическую мысль.

Народ в пьесе не выступает совсем. Варфоломеевская ночь целиком объясняется интригами Екатерины Медичи и ее приспешников и слабостью короля. «Самое трагическое событие французской истории» возникло в пределах королевских покоев и не нуждалось ни в поддержке каких-либо общественных групп, ни в удобной политической ситуации. Шенье хотел только показать своему зрителю преступления фанатизма и опасности абсолютной монархии — в 1789 году для политического воздействия его трагедии этого было достаточно. «Карл IX» — трагедия вполне «философская» в том смысле, что история рассматривается как деятельность нескольких правителей и как борьба преступного фанатизма с просвещенным и справедливым разумом, а события расцениваются с чисто моральной точки зрения. Никакого нового взгляда на Варфоломеевскую ночь у Шенье нет: он принимает взгляд, давно усвоенный просветительской литературой.

Интригами придворной партии объясняли Варфоломеевскую ночь и крупнейшие историки просветительского типа. Так, Шарль де Лакретель, в первые годы Реставрации напечатавший свой труд о французских религиозных войнах, утверждал, что вся Франция высказывалась

¹ Письмо мадам де Ремюза от 13 июля 1818 г. (C h. de R é m u s a t. Correspondance, т. II, стр. 148).

² «L'ancien Figaro, études satiriques, bigarrures... extraits du Figaro de la Restauration», par E. Gaboriau, 1861, стр. 57.

за свободу совести (генеральные штаты в Понтуазе), а только по вине правительства она была ввергнута в гражданскую войну.¹

В период Реставрации за ту же тему взялся Амедей де Тиссо, напечатавший в 1823 году трагедию «Избиения Варфоломеевской ночи» («Les massacres de la Saint-Barthélemy»). Эта «правильная» трагедия в стихах, написанная благородным языком, все же отклоняется от обычной классической схемы: трудно определить, кто ее главный герой, а обязательная любовная интрига отходит на задний план перед историей. Любопытно, что и называется трагедия не именем героя. Ради правдоподобия Тиссо отступил даже от правила единства места. Действие происходит только в кругу политических деятелей и их семей; протестанты и католики представлены в виде неопределенной свиты на заднем плане и в сущности никакой роли не играют. Колиньи в изображении Тиссо оказывается настоящим злодеем, который стал кальвинистом только для того, чтобы свергнуть короля и вступить на престол. Он уже подвозит оружие и созывает приверженцев для последнего удара. Его отговаривают протестанты: Генрих, король Наваррский, Телиньи и дочь адмирала, невеста Телиньи. Все их усилия тщетны. Екатерина Медичи, блюдя интересы государства, при помощи Биза предотвращает царевубийство, устроив своевременное избиение протестантов. Король вынужден согласиться на эту крайнюю меру, хотя до последней минуты продолжает колебаться. Однако Тиссо все же не вполне оправдывает и королеву: по его мнению, которое он высказывает устами короля, следовало уничтожить только одного Колиньи, пощадив всех остальных, так как протестанты ведь тоже французы. Этот последний вопрос, то есть проблему гражданской войны, действующие лица обсуждают неоднократно, причем Колиньи совершенно чужд патриотизма, а королева утверждает, что заговорщиков нельзя считать французами и что их нужно истреблять. В конце пьесы Генрих Наваррский под влиянием своей жены Маргариты, охваченной пророческим восторгом, принимает католичество.

Основная задача трагедии, очевидно, заключается

в том, чтобы прославить католицизм, предать анафеме заговорщиков-либералов и рекомендовать государственный переворот, при помощи которого можно было бы уничтожить основных злодеев, а по отношению к остальным применить мягкие меры.

Трагедия Тиссо не была поставлена ни на одной из парижских сцен и прошла незамеченной. В 1823 году она могла получить одобрение только в узком кругу католиков-монархистов.

Либеральную точку зрения проводил Бальзак в задуманном им романе «Дочь королевы», который первоначально должен был называться «Варфоломеевская ночь».¹ Его герой Люсьен де Рюампре («Утраченные иллюзии») в 1822 году пишет либеральный роман «Стрелок Карла IX» и так же, как сам Бальзак, впоследствии переходит на прямо противоположную позицию.

Большой интерес представляет драма, возникшая на совсем другой политической и литературной платформе. Шарль де Ремюза написал свою «Варфоломеевскую ночь» («La Saint-Barthélemy») в 1826 году, в момент особенно острых боев либеральной буржуазии с реакцией и романтизма с классицизмом. Ремюза был одним из тех немногих, кто составлял партию «доктринеров». Политический деятель, публицист и историк, он был одним из активных сотрудников «Globe», журнала доктринерского и романтического, и целиком принял идеи романтизма, пропагандировавшиеся в этом журнале.

«Варфоломеевская ночь», написанная в согласии с новой романтической поэтикой, была напечатана лишь через много лет после смерти автора, в 1877 году. Это типично «книжная» драма, скорее роман, чем драматическое произведение. Огромная по размеру, лишенная драматической «оптики», она распыляется в диалогах, единственная задача которых — выразить различные точки зрения, приведшие к избиению, и определить политическую тактику католических и протестантских деятелей.

Взгляды «доктрины» проявляются в этой драме достаточно ясно. Варфоломеевская ночь должна была послужить уроком для современных политиков и предупрежде-

¹ Ch. de Lacretelle. Histoire de France pendant les guerres de religion, т. II, 1814, стр. 8, 19.

¹ См. письмо к сестре от 23 ноября 1821 г. («Letters to his family», 1934, стр. 49).

нием Бурбонам. «Либеральный» патриот Колиньи мечтает лишь о благе Франции. Замышляя, в союзе с Фландрией, войну против Испании, он думает о великих перспективах, которые откроются перед Францией после уничтожения испанской гегемонии, — не только на континенте, но и во всем мире. Он несколько не фанатик, он даже презирает тупой фанатизм женеvских проповедников. Он протестант скорее из желания освободить Францию от гнета церкви с ее фанатизмом, с ее католической лицемерной моралью, мешающей общественному и нравственному развитию страны. Он — словно душа новой Франции, более нравственной, более свободной и демократической, Франции конституционной в большей степени, чем монархической. Его приверженцы не всегда понимают его идеалы. Они все же сохраняют в себе буйство и индивидуализм феодального общества; они пытаются разрешить ситуацию оружием, а этого незаконного вторжения силы Колиньи боится больше всего. Его враги — сторонники абсолютной монархии, в тени которой отлично себя чувствуют крупные феодальные сеньоры. Всякое покушение на абсолютную власть кажется им величайшим преступлением, и они подозревают лояльного монархиста Колиньи в сочувствии женеvско-республиканскому образу правления. Все они — ученики Макьявелли, мысли которого цитируют и на которого ссылаются друзья Екатерины Медичи. Маркиз де Ретц, маршал де Таванн, герцог Гиз, сама Екатерина представляют собою различные варианты макьявеллизма, тесно связанного с идеей абсолютной монархии. По своим личным нравственным свойствам они не так уж сильно отличаются от протестантов. Ремюза не хочет делить людей на дурных и хороших, он изучает общественную идеологию в большей степени, нежели индивидуальную психологию, так как Варфоломеевскую ночь он объясняет не столько жестокостью отдельных лиц, сколько особой системой политического мышления, глубочайшим политическим и вместе с тем нравственным заблуждением реакционной партии.

Роль короля во всех этих событиях сводится к нулю. В изображении Ремюза Карл IX несколько напоминает Людовика XIII в «Сен-Маре» Альфреда де Виньи: абсолютное отсутствие воли, полное и вполне искреннее согласие с последним из собеседников. Он готов доверять

и содействовать Колиньи, излагающему перед ним свои головокружительные планы, но тотчас же меняет взгляды, когда клеветники говорят ему, что Колиньи над ним смеется. Карл IX проявляет даже что-то вроде совести, так как, уже согласившись на резню, готов взять свой приказ обратно. Его утешает только успех предприятия, и в своей моральной безответственности он стреляет в бегущих гугенотов не из ненависти и не из политического расчета, но из азарта искусного стрелка. Карл IX — фигура патологическая; это безвольный и безумный король, которым завладела придворная партия, феодальное дворянство. Это дворянство окружает трон и имеет возможность оказывать на короля постоянное влияние. Как и всякая реакционная партия, не опирающаяся ни на разум, ни на справедливость, эта партия придерживается теории государственного интереса, который она понимает как личную и узкоклассовую выгоду. Она боится гражданской войны, но не потому, что такая война бедственна для народа и государства, а потому, что она всегда подрывает престиж абсолютной власти, — эту мысль высказывает Екатерина Медичи, выступающая в драме как теоретик абсолютизма.

Ремюза почти нигде не говорит о народе, а только о «черни», которую целиком овладели католики и Гизы. Подлинно демократическое начало он видит в протестах и главным образом в их вожде Колиньи. Драма заканчивается метким выстрелом короля в бегущего гугенота.

Политический урок, который Ремюза хотел извлечь из Варфоломеевской ночи, ясен: король не должен поддаваться внушениям реакционной придворной, аристократической партии, он должен найти в себе силы, чтобы стать королем демократическим, отдать власть в руки подлинно прогрессивной партии, сочетающей любовь к родине с высокой нравственностью и политической лояльностью. Ссылки на государственный интерес, расчет на фанатические страсти заканчиваются катастрофой, и государственный переворот, даже «удавшийся», всегда является преступлением и приводит страну к гибели.

Действие драмы Ремюза протекает в высоких политических сферах, в королевском дворце, в кабинете

Колинья. Здесь нет улицы, толпы, парижских горожан, солдат. В концепции Ремюза эти силы играют свою роль, но далеко не главную: основная причина Варфоломеевской ночи таится во дворце. Если в избиении принимает участие масса, то эта масса — не народ, а «чернь».

3

На фоне всех этих старых и новых, ультрароялистских и либеральных, классических и романтических произведений «Хроника» кажется особенно оригинальной и в историческом и в литературном отношении.

Прежде всего, Мериме начисто отверг все старые объяснения Варфоломеевской ночи и создал свою, новую во французской историографии точку зрения. Он высказал ее в предисловии, которое начинается с широкой философско-исторической декларации. Он с самого начала отвергает «философскую» историю, рассуждения по поводу исторических фактов, противопоставляя этому «классическому» методу метод нарративный. «В истории я люблю только анекдоты, а среди анекдотов я предпочитаю те, которые содержат, как мне представляется, подлинную картину нравов и характеров данной эпохи».

Это точка зрения явно новая и романтическая, и Мериме подчеркивает свою полемику с «классиками»: «Подобное пристрастие не очень благородно», — пишет он, имея в виду благородные сюжеты, персонажи и язык классических историографов XVII—XVIII столетий. Анекдот ближе к реальному жизненному факту, чем приглаженное повествование историка, в котором факт уже подвергся сложной переработке и субъективному осмыслению. Поэтому любые мемуары достовернее любой истории.

«Я охотно бы отдал Фукидида за подлинные мемуары Аспазии или какого-нибудь Периклова раба, — ибо только мемуары, которые представляют собою непринужденную беседу автора с читателями, дают нам то изображение человека, которое интересует и занимает меня. Совсем не у Мезре, а у Монлюка, Брантома, д'Обинье, Таванна, Ла-Ну и других черпаем мы истинное представление

о *французах* XVI века. Стиль этих авторов так же показателен для их времени, как и их повествование».¹

Позиция Мериме определена совершенно точно: в истории его интересует прежде всего и даже исключительно человек, — не «естественный» человек XVIII века, а человек исторический, в его неповторимом своеобразии, в его «местном колорите». У Монлюка и Брантома не найти никаких философско-исторических обобщений, не найти даже сколько-нибудь правдоподобных сведений о политической «кухне» эпохи; они сообщают драгоценный материал о необыкновенно странных, причудливых и даже чудовищных понятиях и обычаях, определявших поведение и чувства частных лиц XVI века. Если история есть прежде всего история людей, то мемуары должны заключать в себе больше подлинно исторического знания, чем сочинения официальных придворных историографов и анналистов.

Мериме разделял со своими современниками страсть к мемуарам и, несомненно, преувеличивал их «доподлинность» и непосредственность. Однако он все же не принимал за чистую истину все то, что в них рассказывается. Он с одинаковым восторгом говорит и о мемуарах и о памфлетах; и в тех и в других он ищет не столько материальную достоверность, сколько выражение страстей и интересов самого автора и его героев. Так же как романтические историки, истину он видит не только в фактической точности события, но и в том впечатлении, какое это событие производило на людей, — их заблуждения, самообманы, мечты и верования для историка важны не меньше, чем битвы или дипломатические договоры.

Этот «исторический человек», то есть человек «массовый», и страсти общественные, а не личные, определяют исторические события и наполняют историю смыслом. Историческая, массовая психология у Мериме противопоставлена классическому принципу — объяснять события индивидуальными страстями, далеко идущей интригой данного исторического деятеля и его психологией, психологией «вечной», иначе говоря, современной историку. Вот почему в романе Мериме, как и во многих

¹ При переводе цитат мы пользовались последним русским изданием «Хроники» в кн.: Проспер Мериме. Избранные сочинения в двух томах, т. I. М., 1956.

других исторических романах романтиков, подлинным героем оказывается эпоха.

Мериме приводит пример поучительного анекдота, который он нашел в дневнике Летуаля:

«Девушка де Шатоней, бывшая одною из любовниц короля до его отъезда в Польшу, выйдя по сердечному влечению замуж за Антинотти, флорентинца, comite (графа) галер в Марселе, и застигнув его распутничающим, убила его, как мужчина, собственными руками». «С помощью этого анекдота и множества других, которыми полон Брантом, — продолжает Мериме, — я воссоздаю в уме своем некий характер, и передо мною воскресает придворная дама эпохи Генриха III». За два с половиной столетия, протекшие с тех пор, сильно изменились нравственные понятия. В XVI веке, говорит Мериме, убийство или отравление не казалось столь ужасным преступлением, как в наше время. Дворянин мог предательски убить своего врага, без труда получить помилование у короля, появиться в обществе как ни в чем не бывало, — и никому не приходило в голову видеть в его поступке великое преступление.

Эпиграфом к своему роману Мериме избрал фразу Рабле, отлично поясняющую эту мысль: «То, что сарадины и варвары называли подвигом, мы теперь называем разбоем и злодейством».¹

Предательское избиение мамелюков, совершенное Мехметом-Али в наше время, рассуждает Мериме, невозможно в современной Франции, но для современного Египта оно несколько не удивительно. Мало того, французское правительство поддерживает дипломатические сношения с Мехметом-Али, а в либеральных журналах его считают великим человеком. Таким образом, нравственную ценность поступков можно определять, лишь учитывая характер данной цивилизации; а потому и Варфоломеевскую ночь нужно рассматривать с точки зрения нравственных представлений, бытовавших в частной и политической жизни XVI века. Конечно, «это было большим преступлением даже для того времени», но намного ли мы лучше тех, кто двести пятьдесят лет тому назад под покровом ночи избивал спящих протестантов и топил в реке беглецов?

«Если бы у некоего министра, фамилии которого я не назову, — пишет Мериме, имея в виду Виллеля, — нашлись под рукой албанцы, готовые расстреливать по его приказанию, и если бы на одном из парадных обедов он уколошил таким способом видных членов левой, то фактически его поступок был бы таким же, как поступок египетского паши, но этически в сто раз преступнее. Убийство больше не в наших нравах. Но министр, о котором я говорю, сместил многих избирателей-либералов, мелких чиновников министерства, запугал других и таким образом добился выборов по своему вкусу. Если бы Мехмет-Али был министром во Франции, он ограничился бы тем же самым; и нет сомнения, что наш французский министр, если бы его перенесли в Египет, вынужден был бы прибегнуть к расстрелу, так как увольнения не произвели бы на умы мамелюков достаточного впечатления».

Делая это сравнение, которое читателю 1829 года должно было показаться очень смешным, Мериме прежде всего утверждал историческую точку зрения. Только с такой точки зрения, кажется ему, и могут быть поняты события, происшедшие в Варфоломеевскую ночь 1572 года:

«Повторяю, массовое избиение в XVI веке совсем не такое же преступление, как избиение в XIX столетии. Прибавим еще, что большая часть нации принимала в этом участие (действием или одобрением, — добавляет Мериме в последующих изданиях), между тем как кровавыми казнями террора руководила небольшая кучка жестоких людей. Эта разница, по-моему, могла бы несколько извинить Варфоломеевскую ночь. Это было нечто вроде народного восстания, подобного восстанию испанских крестьян в 1809 году; парижские горожане, умерщвляя еретиков, твердо верили, что повинуются голосу неба».¹

Но считать народ преступным, отождествлять его с «чернью», как в таких случаях обычно делают просветители, нельзя, так же как нельзя требовать от него нравственности подвижника и разума мудреца. В этом стремлении — не обвинять огульно, но и не идеализировать прошлое — заключается основная тенденция Мериме-историка.

¹ Этот эпиграф был уничтожен только в третьем издании (1842).

¹ Цитирую текст первого издания. Во втором издании 1832 года фраза о терроре, сравнение с которым должно «извинить» Варфоломеевскую ночь, была вычеркнута.

Если рассматривать Варфоломеевскую ночь лишь как преступление, необычайное по своему размаху и нравственной гнусности, то оно останется исторически непонятным. Неужели оно было вызвано нравственными свойствами не только вожаков, но и всего народа? Очевидно, нет. Народ в своей массе не может быть преступным, а нравственное негодование не может объяснить исторические процессы. Закономерности истории действуют постоянно, и народ, поднимающий восстание, всегда имеет на то реальные причины. Народ мог заблуждаться, он находился под сильным влиянием церкви. Но это и есть исторические обстоятельства, которых не принимают во внимание «философы»-просветители, готовые признать преступлением все, что отклоняется от их собственных политических и нравственных взглядов. Несомненно, в избиениях принимали участие и простые убийцы, но это случайность, которая не может объяснить всего события целиком.

Как видим, Варфоломеевская ночь в понимании Мериме принимает совсем иной характер. Видя причину событий не в нравственности правителей, а в нравах народа, Мериме в сущности говорит уже не о «государственном перевороте», а о народном восстании. С первого взгляда могло бы показаться, что, снимая некоторую долю вины с короля и его окружения, Мериме оправдывает Варфоломеевскую ночь. Он как будто возвращается к точке зрения, принятой старыми католическими историками, апологетами Варфоломеевской ночи. Ведь они тоже утверждали, что это было дело «всенародное», результат всеобщего негодования против еретиков и святотатцев, вспыхнувшего неожиданно и чуть ли не по внушению свыше. Однако это лишь внешнее сходство, так как не только оценка события, но и понимание исторического процесса у Мериме прямо противоположны взглядам католических «террористов».

Если виновниками этого дела были только несколько политических интриганов, хотя бы даже во главе с королем, то Варфоломеевскую ночь можно бы признать явлением случайным, а власть предрассудков, распространяющуюся на небольшую кучку интриганов, сравнительно ничтожной. Другое дело, если религиозный фанатизм овладевает массами народа, который в ослеплении совер-

шает столь ужасное побоище и поднимает братоубийственную войну. Ведь «религиозные войны почти уничтожили всякое чувство национальной любви», и французам оставалось либо резать, либо быть зарезанными.¹

Таким образом, в известной мере снимая вину с отдельных лиц, Мериме переносит ее целиком на более общую причину: религиозный фанатизм и религию вообще.

Но такое «оправдание» Варфоломеевской ночи является вместе с тем обвинением тех, кто в столь «гуманную» эпоху Реставрации разжигает те же страсти и совершает то же преступление. Проповедовать католицизм и религиозную нетерпимость в 1829 году — значило готовить новые избиения, разрушать патриотическое чувство и единство Франции, поднимать французов на братоубийство. Религия — это не просто развлечение праздных великосветских дам и не только смешное невежество масс, — это пороховой погреб, от которого может взорваться страна и привести к побоищу, как это случилось в 1572 году. И можем ли мы так уж гордиться нашим превосходством над этой кровавой эпохой? Виллель, подкупавший и запугивавший избирателей, совершил такое же преступление, какое совершил Мехмет-Али в современном Египте или Екатерина Медичи в Париже XVI века. Конечно, наши нравы как будто стали мягче, но, может быть, это только видимость? Сравнивая эпоху Генриха III с эпохой Реставрации, мы можем констатировать, что на улицах Парижа теперь стало спокойнее, что в современной Франции человек пользуется большей безопасностью и, может быть, даже более счастлив, чем полтора столетия тому назад. Но именно это свидетельствует об упадке личной энергии, о затухании страстей, о нравственной дряблости, которая не позволяет нам дерзать. Сильные страсти остались позади. Это в большей степени, чем современный «гуманизм», объясняет и спокойствие на наших улицах и нравственный прогресс, которым гордится самодовольный буржуа, рассуждающий о Варфоломеевской ночи как о явлении далекого прошлого.

Итак, основным фактором истории, с точки зрения Мериме, является не личность правителя, а нравственное

¹ Жорж мечтает уехать из Франции в Германию или в Англию. «Там по крайней мере мы не будем убиты и не будем убивать».

состояние масс, определяемое множеством реальных исторических условий. Варфоломеевская ночь служит Мериме доказательством его концепции исторического процесса.

Широко распространено было мнение, что Варфоломеевская ночь готовилась задолго до 24 августа. Это общее место вполне соответствовало старой классической и философской, а вместе с тем и «романической» точке зрения: если резня была задумана заранее, за два года до ее осуществления, если даже мир 1570 года был заключен только для того, чтобы заманить протестантов в ловушку и с тем большей безопасностью их перебить, то преступление короля и его советников покажется еще более чудовищным. Вольтер, а вслед за ним и все почти историки Варфоломеевской ночи утверждали, что избиения были задуманы еще при заключении мира. Того же мнения придерживался, несмотря на свой «бурбонизм», и Шарль де Лакретель, наиболее авторитетный для того времени историк религиозных войн,¹ и Сен-Морис, в своем «Очерке религиозных войн» следовавший за Лакретелем.² Мадам де Ремюза, прочтя историю Жанны д'Альбре, едва не задохнулась от негодования: ее возмутило не столько самое избиение, сколько длившееся целый год притворство замысливших это убийство людей.³ В год появления «Хроники» Жакоб-Библиофил повторял ту же версию в исторической повести «L'échafaudage»: «Варфоломеевская ночь, замысел которой принадлежит герцогу Альбе, говорят, подготавливалась в течение двух лет Екатериной Медичи и ее фаворитами, Ретцем и Гонзагой. Чего им не хватало для осуществления их замысла? Подходящего случая».⁴

¹ Ch. de Lacreteille. Histoire de France pendant les guerres de religion, т. II, 1814, стр. 289.

² Saint-Maurice. Résumé de l'histoire des guerres de religion, 2 изд., 1826, гл. XIII.

³ Письмо от 6 октября 1818 г. (Ch. de Remusat. Correspondance, т. V, стр. 4—5). Ту же точку зрения высказывает и С. Мерсье в драме «Jean Hennuyer» (действие II, явление 3).

⁴ P.-L. Jacob, Bibliophile. Soirées de Walter Scott à Paris, т. I, 1829, стр. 237. То же в его книге «La dette de jeu, ou le Massacre de la Saint-Barthélemy, 1572», стр. 2, где Жакоб рассматривает избиения как превентивный акт против ожидавшейся четвертой гражданской войны.

Мериме вступает с этим мнением в решительную борьбу. Он доказывает, что никакой длительной подготовки к событию 24 августа не происходило. Разобрав свидетельства современников, — конечно, далеко не все, — он утверждает, что ни одно из них ни в какой мере не убедительно, а поведение короля говорит о том, что он просто плыл по течению и принял участие в избиениях, так как ненавидел протестантов, — ведь он оправдал Варфоломеевскую ночь только через четыре дня после событий.

При таком толковании Карл представляется самым обыкновенным человеком XVI столетия, со всеми его страстями и предрассудками, только, пожалуй, еще более грубым и низким в нравственном отношении. Зачем делать из этого скотоподобного человека чудо лицемерия или патологически безвольную и капризную личность? Мериме не видит надобности искать исключений там, где налицо самая обыденная, хотя и вовсе непривлекательная действительность.

К тому же Варфоломеевская ночь могла принести королю один только вред, так как, уничтожив протестантов, Карл должен был оказаться в руках Гизов. И выполнено это предприятие было с поразительной неловкостью, — таким образом, что оно не только не разрешило противоречия, но вызвало новую, еще более жестокую гражданскую войну, которой так боялась Екатерина. Мало-мальски разумный правитель должен был подготовить предприятие совсем иначе или ничего не предпринимать.

Все это, по мнению Мериме, свидетельствует о том, что правители шли на поводу у событий, что исторический процесс сильнее всяких политических интриг, что «необходимость», или, иначе говоря, историческая закономерность, владеет королями так же, как народными толпами, и стихия обстоятельств торжествует над расчетами и замыслами людей.

Современникам такая концепция Варфоломеевской ночи казалась весьма спорной. Вскоре после «Хроники» появилась в свет анонимная книжная драма «Смерть адмирала Колиньи. Исторические сцены Варфоломеевской ночи» (1830). В полном противоречии с Мериме автор ее утверждает, что избиения были задуманы задолго до 24 августа 1572 года, а рецензенту в «Revue de Paris» кажется, что разрешить этот вопрос пока еще невозможно.

Однако точку зрения Мериме принял итальянский биограф Екатерины Медичи Эудженио Альбери, который, исходя из своих соображений, считал виновником Варфоломеевской ночи не Екатерину, а Гизов, поднявших бунт среди парижских католиков и экспромтом организовавших избиение.¹

Шарль Маньен, рецензировавший «Хронику» в «Globe», указывал на противоречие между романом и предисловием к нему. В предисловии сказано, что Карл не мог дать приказ об избиении, а в главе XXI Диана говорит: «Так приказал король!» В предисловии Мериме отрицает заговор, а в романе все католики заранее предупреждены, и Диана хорошо знакома с их планом действий.² Однако никакого противоречия здесь нет, и Мериме, с таким вниманием правивший роман для новых изданий, оставил без малейших изменений свою интерпретацию Варфоломеевской ночи. Мериме полемизировал с общераспространенным мнением, будто избиения были задуманы уже при заключении мира, за два года до события или во всяком случае задолго до него. Зачем было устраивать покушение на Колиньи 22 августа, когда 24 августа он все равно должен был погибнуть? Мысль о поголовном истреблении протестантов, по мнению Мериме, возникла лишь после покушения. Гиз, попавший в опалу, тайно возвращается в Париж, поднимает мятеж, подготовленный всей ситуацией, оповещает своих сторонников и организует избиение, — притом довольно плохо, так как у него не было ни достаточно времени, ни согласия короля. Такая точка зрения последовательно и строго проведена в романе: уличные стычки после покушения, в которых зачинщиками являются дворяне-протестанты, возмущение толпы, в результате которого Мержи едва не погиб, поведение Дианы, которая узнала о «заговоре» накануне, предупреждение со стороны Бевиля — все подтверждает изложенную в предисловии концепцию.

Эта концепция объясняет, почему в романе о Варфоломеевской ночи отсутствуют Екатерина Медичи, герцог Гиз, маршал Таванн и другие «заговорщики». Политиче-

ская тема превращается в картину нравов. Некоторым современникам казалось даже, что в этом историческом романе нет истории, что в произведении, озаглавленном «1572 год», этого года как раз и нет. «Может быть, — писал Плانش, удивленный этим обстоятельством, — его (Мериме) страстная любовь к истине никогда не позволит ему заняться историей».¹ Между тем для Мериме то, что совершалось на улицах, было еще более подлинной историей, чем то, что происходило во дворцах, так как больше значило для развития событий.

Такая интерпретация Варфоломеевской ночи всеми своими корнями восходит к романтической философии истории, созданной буржуазно-либеральными историками 1820-х годов. Эта философия истории получила свое выражение не только в предисловии. Эстетика Мериме, основные принципы творчества, действующие лица романа, его композиция, сюжет, отдельные сцены и детали — все пронизано этой концепцией, связано с основной философско-исторической и идеологической задачей автора. Воссозданный в романе во всем его разнообразии, «спектакль» Варфоломеевской ночи в то же время является выражением стройной, продуманной философско-исторической системы.

4

Желая подсмотреть эпоху с ее интимной стороны, в ее частных нравах, Мериме обратился к источникам мемуарного типа. Они были немногочисленны. Основной документацией послужили сочинения трех авторов: «Всеобщая история» Агриппы д'Обинье, поэта, историка и протестанта, участника религиозных войн; сатирический роман того же автора «Приключения барона де Фенеста», впоследствии изданный самим Мериме; сочинения Брантома, который в своих биографических трудах собрал все сплетни и анекдоты, развлекавшие золотую молодежь и придворную челядь; и, наконец, дневники Летуалы, парижского буржуа, с интересом записывавшего городские слухи и без всякого уважения относившегося

¹ Eugenio Alberi. Vita di Catarina de' Medici. Saggio storico, 1840. Французские отзывы на эту книгу см. «Revue des deux Mondes», 1841, стр. 587—591.

² «Globe», 25 апреля 1829.

¹ G. Planche. Portraits littéraires, т. I, 1848, стр. 193. В то время, когда были написаны эти слова, Мериме серьезно занимался историей и предпринимал специально исторические труды.

к дворянам, священникам и даже королю. Осада Ларошелли и Варфоломеевская ночь написаны Мериме в основном по «Всеобщей истории» д'Обинье, в которой, между прочим, говорится и о каком-то капитане Жорже, командовавшем полком легкой кавалерии (*chevaux-légers*). О свиданиях под маской и женских дуэлях рассказывает Брантом, у которого Мериме мог прочесть и о бесчинствах немецких рейтаров («Жизнь Колиньи»). Образ Комменжа намечен в одной из записей Летуаля; у него же Мериме почерпнул и анекдот, рассказанный в главе «Два монаха». Конечно, использовал он и сочинения Ла-Ну, о котором с такой симпатией говорит в своем романе. Имя Мержи Мериме переделал из имени Жана де Мерже, мемуары которого были напечатаны в обширном собрании Макса Бюшона. О мазах, делающих тело неуязвимым, рассказывается в «Лагере Валленштейна» Шиллера, а легенду о гамельнском крысолове Мериме узнал, очевидно, из бесед с каким-нибудь знатоком немецкой литературы, так как ни одно из сочинений, в котором она рассказана, не было в то время переведено на французский язык.¹

Эпоху, которую он изображал, Мериме понимал широко. Вот почему для характеристики 1572 года он использовал документы начала XVII века. Дневники Летуаля изображают время Генриха III, в «Приключениях барона де Фенеста» д'Обинье описывал эпоху Людовика XIII, постоянно противопоставляя ей эпоху религиозных войн. Еще Шарль Маньен указывал, что нравы, изображенные в «Хронике», относятся к началу XVII века, то есть к периоду более позднему. Барант также знал это; отдавая должное «пылу», которым полон роман, он писал: «Но соответствует ли эта картина XVI веку? Этого педантического вопроса никто себе не задает».²

Позднейшие комментаторы обнаружили в «Хронике» много фактических ошибок. Оказалось, что дуэлянты Ме-

риме для XVI века слишком изысканны и деликатны, что в ту эпоху дуэли были совсем не столь часты, как впоследствии, а книжалы, как дополнительное оружие, на дуэли стали употреблять не раньше начала XVII века. Рейтары были удалены из Франции еще в 1571 году, и поэтому Мержи не мог видеть их на своем пути в Париж. Кроме того, они сжигали место своей стоянки, и погону в трактирах их никогда не помещали. Но это — «педантические вопросы», которые требуют специальных знаний и едва ли придут в голову рядовому читателю.

Историографический принцип автора получил свое отражение уже на титульном листе: «1572. Хроника времен Карла IX». Точная дата в самом названии свидетельствует об ориентации на собственно исторические труды, в которых материал располагался по годам и даты служили названиями глав. Такие названия не были редкостью и в романах этой поры: Вальтер Скотт назвал свой роман «Веверлей, или Шестьдесят лет тому назад». За два года до появления «Хроники» Стендаль озаглавил свой первый роман «Арманс, или Сцены из жизни одного салона 1827 года».

Название, которое Мериме дал своему роману, отчетливо выражало отношение автора к материалу. Вторая половина названия подчеркивала ту же идею — это была «хроника», которая должна была беспристрастно изложить все то, что происходило во Франции в продолжение года, не слишком концентрируя действие вокруг одного главного события и не ограничиваясь одними только политическими фигурами, как то было в трагедии Шенье, названной «Карл IX», в трагедии Тиссо, названной «Избиения Варфоломеевской ночи», и в драме Ремюза, названной «Варфоломеевская ночь».¹ Сент-Бёв назвал эту «очаровательную книгу» «полуроманом, полухроникой»

¹ Источники Мериме изучены у Р. Трагара. *La jeunesse de P. Mérimée*, 1925, т. II, гл. I, и у Р. Дюлонг в его введении к «Хронике» (éd. Textes français modernes, P. F. Roches, 1933). Обоих авторов источниковедческая страсть увлекла слишком далеко и заставила видеть источник там, где Мериме просто следует широкой традиции или логически и закономерно развивает свою ситуацию независимо от какого-либо документа.

² P. de Barante. *Mélanges*, т. II, стр. 151.

¹ Не учитывая этого и потому искажая замысел автора, русские издатели изменяли название романа: он называется «Варфоломеевская ночь» и в старом переводе (изд. А. С. Суворина, 1882 и 1885) и в новых — Н. Вольпин, 1925, М. Кузьмина (изд. журн.-газ. объединения, серия «Исторические романы», 1937; тот же перевод, вышедший в собрании сочинений Мериме в том же году, озаглавлен правильно), А. К. Виноградова («Огонек», 1930). Русское книгоиздательство в Париже в 1911 году выпустило роман под названием «Графиня Диана» — так же, как делали некоторые французские издатели его.

о дворе Карла IX в 1572 году».¹ В романе Мериме действие начинается задолго до Варфоломеевской ночи. Встреча с рейтарами, знакомство с Дианой, дуэль, охота, события, происшедшие после избиения, — все это «децентрализует» роман и явно нарушает старую драматическую традицию. Мериме отказывается от позиции историка-«философа», «осмысляющего» события и тем самым их искажающего, и становится на точку зрения современника, который любил, ходил на свидания, дрался на дуэли, занимался своими личными делами вплоть до неожиданной Варфоломеевской ночи, а уцелев, продолжал отстаивать свои убеждения с оружием в руках.

«Прошло уже несколько месяцев с тех пор, как между приверженцами борющихся вероисповеданий был заключен мирный договор; но клятвы были произнесены устами, а не сердцем. Обе партии по-прежнему жестоко враждовали. Все напоминало, что война закончилась совсем недавно, все предвещало, что мир не может быть длителен». К такому выводу приводят не речи придворных интриганов, глубокомысленной королевы или безвольного короля, но надписи на стенах грязной харчевни, и не в Париже, а на большой дороге поблизости от Этампа. Это характеристика политической ситуации, определенной состоянием прав, а не волей государя.

В харчевне, где пируют рейтары, на улице, где молодые дворяне-католики пристают к прохожим, в церкви, где ораторствует модный проповедник, во дворце, где головорезы вызывают друг друга на дуэль, в лесу, где король убивает загнанного оленя, в будуаре графини Дианы, так же как в кабинете Карла IX и в приемной Колиньи, внимательный наблюдатель обнаруживает причины того, что произошло 24 августа и происходило впоследствии, — нравственное состояние масс, борьбу идеологий, политическую ситуацию 1572 года. Рамки романа чрезвычайно расширяются. Мериме хочет изобразить всю Францию, а не один только двор, страсти народа, а не страсти Екатерины Медичи, и не только лицемерие и расчет, но всю гамму чувств, волнующих герцогинь, трактирщиков и солдат.

¹ Письмо к Ж.-Л. Лудьеру от 23 апреля 1829 г. (Sainte-Beuve. Correspondance générale, recueillie, classée et annotée par Jean Bonnerot, т. I, 1935, стр. 128).

Такой анализ, по мнению Мериме, должен дать возможность правильно понять и оценить события Варфоломеевской ночи: ярость парижских горожан, бросающихся на гугенотов, как на врагов церкви и государства, зверства убийц, радующихся тому, что можно безнаказанно убивать, равнодушные «порядочных» людей, вроде Бевиля, с интересом наблюдающего, как гибнет женщина-протестантка, и страдания пылкой католички, влюбленной в гугенота.

5

Весь этот пестрый, причудливый и необычайный мир показан сквозь восприятие юноши, воспитанного в провинциальной протестантской семье, приехавшего в Париж не для того, чтобы сделать карьеру, но чтобы послужить своей шпагой религии и Франции. Своим неопытным, даже невинным взором Бернар де Мержи видит окружающее особенно остро и детально, и его изумление позволяет соотнести парижские нравы с «естественными» и «разумными», а по существу — современными читателю представлениями.

Впрочем, взгляды Бернара отнюдь не совпадают со взглядами самого Мериме. Он тоже человек XVI столетия, дворянин и протестант, он тоже полон предрассудков, хотя предрассудки эти — иные, чем у католиков, более «рациональные» и понятные читателю 1829 года. Психология Бернара не является точным критерием истины и права, но тем не менее, сопоставленная с убеждениями католиков 1572 года, она дает основания для того, чтобы понять исторический смысл всех этих противоречий и обнаружить за ними перспективы дальнейшего исторического развития.

Такова обычная тема французских романов XVIII века, так же как исторических романов Скотта. Сен-Пре, герой «Новой Элоизы» Ж.-Ж. Руссо, добродетельный провинциальный «философ», попадая в Париж, своим свежим взором обнаруживает нелепости и развращенность современной «цивилизации» с той же отчетливостью, как попавший во Францию гурон из повести Вольтера. Веверлей, благовоспитанный юноша из мирной английской провинции, попав в горную Шотландию, с тем большей остро-

той констатирует своеобразие местных, клановых кельтских нравов. Десятки романов — французских, английских, немецких — проводят своего героя сквозь разные среды, чтобы в столкновении культур с наибольшим эффектом показать их своеобразие и несводимые противоречия, независимо от того, будет ли эгим героем «юный Анахарсис» Бартельми, просто регистрирующий идущие к нему впечатления, или поддавшийся соблазнам «развращенный крестьянин» руссоистского романа Ретифа де Лабрегона, тяжким страданием искупающий нравственную вину.¹

Бернар де Мержи, протестант и провинциал, попадает в католический Париж. Воспитанный в строгих протестантских традициях, не видавший света юноша погружается в водоворот плузей, страстей и интриг. Во всех отношениях он оказывается наивным «гуроном», высадившимся на незнакомой ему земле. Неожиданности подстерегают его за каждым углом, и в житейских столкновениях обнаруживаются не только его собственная нравственная природа, но и прежде всего свойства среды, перемалывающей его в своих жерновах.

То, что наблюдает этот юноша, выпорхнувший из родного гнезда, что естественно попадает в поле его зрения, — это частные нравы, те самые анекдоты, которые так интересовали Мериме.

Еще не добравшись до Парижа, юный провинциал встречается со своими единоверцами, немецкими рейтарами, принимавшими участие в недавней войне. Бравый капитан, пьяница и развратник, обворовывает Бернара так же, как это сделал бы любой папист, и, в частности, как хочет сделать это папист-трактирщик. «Подвиги», о которых рассказывают Бернару подвыпившие вояки,

¹ В 1829 г эта традиция тесно связалась с именем Вальтер Скотта. В статье о романе «La cour de Marie de Médicis, mémoires d'un cadet de Gascogne, 1615—1618», вышедшем через несколько месяцев после «Хроник», рецензент писал: «Это тоже отдаленное подражание романам Вальтер Скотта; никому не известный молодой человек случайно попадает в водоворот великих событий, наблюдает их, дает им оценку, начинает принимать в них участие и в конце концов играет важную роль в политической драме своего времени. Но после Френсиса Осбальдистона, Айвега и Мержи г-на Мериме эти персонажи стали банальными» («Revue Encyclopédique», 1830, т. 47, стр. 748).

заслуживают виселицы, к которой и приговорил капитана Колиньи. Но все это — храбрецы, и потому Колиньи приходится на многое закрывать глаза и втайне миловать того, кого он публично приказал повесить. Рейтары — такие же грабители и насильники, как и сторонники другой партии, представители той же эпохи и той же профессии, так же старающиеся поживиться в необычайной обстановке гражданской войны. Этим и объясняется отношение к ним мирного, но жуликоватого трактирщика, — католика, так же как основная масса французского населения.

Эти события сразу, без всяких пояснений, вводят нас в атмосферу религиозной войны и нравов 1572 года. В первой же сцене обнажаются некоторые общие причины Варфоломеевской ночи. Протестанты, столько лет сражавшиеся на территории Франции, не завоевали симпатии народа, и протестантская солдатчина была ему так же отвратительна, как и солдатчина католическая. Понятие «эпохи» объединяет враждующие стороны в некоем нравственном единстве. Документальные материалы подсказывали такое понимание обстановки.

Однако Мериме не сглаживает противоречий: конфликт между католиками и протестантами, определяющийся противоположными общественными позициями этих партий, непримирим. Он проявляется в вопросах политическом, моральных, культурных и философских. Паписты представлены гораздо шире, подробнее и разнообразнее, чем протестанты. Это объясняется, прежде всего, тем, что парижское население, начиная от двора и кончая простым людом, было почти сплошь католическим; во-вторых, тем, что католицизм для Франции, для ее истории и культуры казался Мериме более типичным, чем протестантизм. Затем, Варфоломеевская ночь была совершена католиками, следовательно, психология католиков была той загадкой, которую надлежало разгадать. Проблема Варфоломеевской ночи представлялась Мериме проблемой католицизма в специфической обстановке XVI века. Наконец, католицизм и в 1820-е годы был серьезной политической силой и пытался повернуть Францию вспять, к варварству самых мрачных времен средневековья. Поэтому исследовать эту психологию и показать общественную опасность, которую она в себе таит, было задачей существенно важной.

В каждом жесте, в каждом слове героев обнаруживается необычайное, поражающее своеобразие нравов. Свирепость и жестокость, граничащие с зверством и преступлением, презрение к смерти, мгновенно вспыхивающая необузданная страсть, грубейшие суеверия католицизма, «философская» религия протестантов, атеизм «вероотступника» — таков шестнадцатый век, в котором много поучительного может найти для себя столь далекий и в то же время столь схожий с ним девятнадцатый век. В этом поражающем зрелище иной цивилизации читатель 1829 года обнаружит болезни, терзающие его собственную эпоху, но вместе с тем и многое такое, чего ему самому явно недостает.

Бернар приезжает в Париж, наблюдает неожиданную ссору и поединок в трактире «Мавр», слушает рассказы о дуэлях Комменжа, дерется с ним сам.

Если в классической трагедии герой убивал противника на дуэли «или как-нибудь иначе», то угрызения совести мучили его и доводили до смерти. В предисловии к «Семейству Карвахаль» (1828) Мериме смеялся над этими модернизованными, неестественно деликатными героями: это не человек, а тряпка. Герой «Семейства Карвахаль» действительно не знает раскаяния: это необычайно энергичный злодей, который, несмотря на свою энергию, не может вызвать никакой симпатии. В «Хронике» ему до некоторой степени соответствует Комменж. Но Бернар ведет себя и чувствует несколько иначе: он не раскаивается так, как герой высоконравственной классической трагедии или современный благовоспитанный и мягкосердечный человек, однако проявляет некоторое естественное волнение, выделяющее его из среды профессиональных дуэлянтов, давно привыкших к такого рода убийствам. Увидев, как глубоко вошел его кинжал в глаз противника, он «задрожал всем телом, и крупные слезы одна за другой потекли по его щекам». Видя, с каким спокойствием Бевиль, рассуждая о наследстве Комменжа, рассматривает окровавленный кинжал, Бернар просит брата увести его. Жорж его утешает, и в дальнейшем никакого раскаяния Бернар не испытывает, так же как не испытывает сожалений и Диана де Тюржи, из-за которой произошла дуэль.

Бернар получает записку от неизвестной дамы, идет с оружием на свидание, проводит ночь с таинственной

незнакомкой, которая даже в пылу страсти не хочет показать ему своего лица. Такова эта любовь — живописная, легкомысленная, физиологическая и в то же время самозабвенная и глубокая.

«Сочетание изысканности и зверства, наслаждений и убийств являет самое необычайное зрелище, какое когда-либо создавали противоречия человеческой природы», — характеризует Вольтер эпоху Варфоломеевской ночи. В этом сочетании — особенность нравов, которую должен воспроизвести художник-историк. Два человека, вступающие в смертельный поединок из-за женского письма или женской перчатки, любовник, идущий на свидание в кольчуге и под охраной вооруженных до зубов слуг, бреттер, убивающий на дуэли всех, кто приближается к его возлюбленной, распущенность, соединенная с набожностью, — изображая все это, Мериме хотел вскрыть общий стиль жизни, созданный при пышном католическом дворе долгими религиозными войнами. В этом смысле особенно поражало читателей последнее свидание Дианы и Мержи: в роскошную спальню Дианы врывается гул набата, и через раскрытое окно видно зарево пожаров. Варфоломеевская ночь превращена в альковную сцену, удивлялся «*Courrier Français*», а «*Album National*» замечал, что этот «праздник убийц» кажется в тысячу раз страшнее оттого, что мы видим его из комнаты госпожи де Тюржи.¹

Огромное большинство исторических романов отличалось особенностью, которая в скором времени подверглась жестокой критике, но на целое столетие сделала этот жанр любимым чтением юношества. Это — обилие опасных приключений, в которых герои проявляют физическую доблесть и беззаветную отвагу. Вызов, брошенный Бернаром более сильному противнику, бой на шпагах и кинжалах, готовность рисковать жизнью в любую минуту и мстить за малейшую обиду, химерическое понятие чести, требующее абсолютного себе подчинения, искусство владеть оружием, к которому прибегают по каждому поводу, смертельная опасность, среди которой живут все эти дерзкие до безумия люди, — все это необыкновенно волновало читателя 1820-х годов. И не потому, чтобы эти нравы

¹ Цит. по Sylvia Lyon. The Life and Times of Prosper Mérimée, стр. 58.

были похожи на правы Реставрации, но потому, что читателю недоставало тех качеств, которыми блистали герои Мериме. Удивляясь жестоким и драчливым дворянам времен Карла IX, порицая их в душе, читатель эпохи Реставрации в то же время восхищался ими. Картина, изобилующая местным колоритом и исторической правдой, казалась ему тем более увлекательной, что он сам заражался строем чувств, столь чуждых современной цивилизации и вместе с тем, как утверждали критики, столь ей необходимых. Жажда сильных страстей, героических подвигов и физической отваги характеризует литературу эпохи, потому что эпоха нуждалась в этих подвигах и в этой отваге. Без конца повторялся один и тот же упрек по адресу современного человека: он робок, он во власти «хорошего вкуса», он не в состоянии вырваться из кольца «приличий» и с оружием в руках сражаться за свое счастье, за свое право, за идею. Политический смысл этих замечаний очевиден: современный человек, современный мещанин утратил те черты, которые были характерны для человека эпохи Возрождения или эпохи революции. Стендаль, прославляя «энергию» итальянцев XIV века и «титанов 1793 года», утверждал, что в настоящее время революция невозможна, что никогда парижанин не выйдет на улицу с оружием в руках, и потому «три славных дня» 1830 года были для него восхитительной неожиданностью. Огюстен Тьерри, говоря о гражданской и военной доблести средневековых горожан, сражавшихся за свои свободы, словно ставил их в пример своим современникам. Гизо указывал ошибку Вальтер Скотта, изобразившего средневековых горожан мирными торгашами, между тем как они в любую минуту готовы были схватиться за оружие для защиты своих прав. Тот же Гизо утверждал, что современный интерес к средневековым историческим романам объясняется тем, что они будят в нас чувства и страсти, которых нам как раз недостает, и воспитывают тот психический тип, который так необходим в современной политической борьбе. Эти слова были произнесены через несколько месяцев после появления в свет «Хроники времен Карла IX» и за несколько месяцев до Июльской революции.¹

¹ Ср. выше, стр. 78.

Не слишком настаивая на этом, Мериме вслед за Стендалем оплакивает физическую трусость и робкую волю современных буржуа. Не является ли причиной этого цивилизация? Мериме передает замечательный факт, о котором сообщает д'Обинье: протестанты, застигнутые врасплох, почти не защищались; они впускали убийц и давали перерезать себе горло. Д'Обинье говорит, что сопротивление оказали только два дома в Париже, и один из них был дом не профессионального воина, а адвоката. Мериме объясняет это так же, как объяснил бы и Стендаль: «Может быть, привычка сражаться в рядах и по правилам лишила их той личной энергии, которая могла бы заставить каждого протестанта защищаться в своем доме, как в крепости». А Мержи на вопрос Дианы: «Что ты собираешься делать?» отвечает: «Защищаться! Я не дам зарезать себя, как барана!» Вспомним, что героиня Стендаля Матильда де Ла-Моль восхищалась Жюльеном Сорелем потому, что видела в нем огромную личную энергию, которой лишены люди ее круга: если бы пришли его арестовать, он стал бы стрелять и защищаться и не дал бы себя спокойно увести, как уводили чересчур цивилизованных дворян 1793 года.

Этой неспособности к активному действию, отсутствию личной энергии, которая могла бы превратиться в революционную, этому безволию романтики противопоставили рыцарственные идеалы средневековья, яростные страсти эпохи Возрождения, неразмыслимую доблесть шотландских горцев. Они хотели привить своим современникам хоть немного физической отваги и презрения к смерти. Этим объясняются исторические сюжеты, изобилующие поединками, опасностями и пылками, ничем не сдерживаемыми страстями.

Когда либеральная буржуазия искала борцов и вождей для ожидаемой и необходимой революции, беззаветная храбрость Бернара де Мержи, его друзей и врагов казалась одной из самых увлекательных особенностей романа. После того как с буржуазными революциями было в общем покончено, и даже уже после 1830 года, когда нужно было организовать новое государство и заняться устройством своего благополучия, эта физическая отвага, умение рисковать жизнью, все это «безрассудство» стало казаться ненужным и «ребяческим». Вот почему и исторические

романы, изображавшие по большей части нравы средневековья и Ренессанса, потеряли свою прежнюю увлекательность. Исторический роман как жанр оказался уделом детской литературы, Вальтер Скотт и Купер, восхищавшие Бальзака, Пушкина и Лермонтова, стали почти исключительно услугой юношества.

Но если в этом особом нравственном мире XVI века энергия и воля к действию привлекали и, пугая, восхищали, то религия во всех ее формах выступает в «Хронике» как явление резко отрицательное. Мериме показал католицизм в его наиболее типичной для того времени форме — иезуитизме. Католические священники следуют предписаниям Лойолы так же, как деятели абсолютизма следуют правилам Макиавелли. В руках священников религия давно уже превратилась в политику и стала *instrumentum regni* — средством владычества. Проповедник, славой которого полон весь великосветский Париж, пользуясь мирскими интересами своей паствы, рассказывает о борьбе с искушением, как о поединке, и размахивает своим крестом, как шпагой. Эта религия, преследующая исключительно мирские цели, торжествует над сознанием огромного большинства французов. Вера в ад, в дьявола, в исповедь, в отпущение грехов, во все то, что рациональному сознанию кажется странной и смешной выдумкой, вошла в плоть и кровь верующих. Истребление еретиков казалось делом не только не преступным, но даже угодным богу. Мистический ужас, который испытывает Диана де Тюржи, как будто не вяжется с ее весьма практическими взглядами на жизнь и житейские отношения. Но в этом и заключается основная черта католицизма — сведение религии к обрядности, уничтожение христианской нравственности ради единственной добродетели — повиновения духовнику. Протестанты находятся на более высокой стадии духовной культуры. Однако они тоже во власти иррационального, и Жорж де Мержи, отвергающий и католицизм и протестантизм, чтобы прийти к чистому атеизму, делает вывод, явно напрашивающийся из всей картины этих религиозных разногласий и смут. В перспективе все же — Генрих IV, который охотно отступился от своей «ереси», чтобы завладеть тронном.

К тому же протестанты в своей массе едва ли не так же суеверны, как католики. Капитан Дитрих Горнштейн,

убивший в сражении какого-то дворянина-католика с амулетом на шее, смеется над его суеверием. Он не верит, чтобы имена святых могли предохранить человека от пули и клинка, но в то же время он убежден, что существуют пергаменты или мази, которые предохраняют от смерти и делают тело неуязвимым. Те же суеверия существовали еще и в 1820-е годы. Избиения в Ниме, подвиги банд Трестальона происходили на глазах этого поколения. И в 1820-е годы можно было услышать в людной церкви увещания модного проповедника, так же грубо приноравливавшегося ко вкусам и интересам современной великосветской публики. Той же иезуитской тактики придерживались руководители церкви, насаждавшие во Франции запрещенный орден иезуитов. Так же, как в эпоху Варфоломеевской ночи, приходилось бороться с религией, целиком поступившей на службу реакции и угрожавшей Франции государственным переворотом.

Итак, изучая события 1572 года, Мериме извлек из этого исторического опыта различно направленные выводы. Варфоломеевская ночь в его руках оказалась не только средством борьбы с католицизмом и абсолютистскими тенденциями современной монархии, но и способом критики современного общества. Мериме объясняет Варфоломеевскую ночь как результат общественных нравов XVI века и осуждает ее как явление политическое. Но в самих нравах XVI века, несмотря на всю их жестокость, он видит некое положительное качество, в его время утраченное, но необходимое для дальнейшего общественного развития. Такова «диалектика» этого исторического события, еще в XIX веке продолжавшего играть сложную и острую политическую роль.

6

Юноша, сквозь сознание которого проходят все эти события и сцены, отнюдь не растворяется в охватившей его среде. Его биография не является только нитью, на которую нанизаны «картины нравов». Попав в пышную экзотику XVI века, он начинает собственную свою судьбу, которая в известной мере характеризует эпоху, но в то же время и противостоит ей.

Юноша XVI столетия, так же как и герой романа, немислим без любви. И Мериме, следуя традиции и собственному замыслу, наделяет своего героя большой и страстной любовью, которая и является сюжетным центром романа.

«Хроника» была задумана в прямой противоположности галантно-героической традиции. Мериме искал в истории не романических элементов, которые добывали из нее классики, а «правды характеров и нравов», как выражался Стендаль. Любовная интрига, оказавшаяся в центре романа, нисколько не противоречила этому замыслу. Она не являлась романическим украшением истории, приправой, которая помогает читателю усвоить трудный исторический материал. Любовь здесь — одно из средств характеристики эпохи. Продолжая Вальтер Скотта, Мериме и в этом отношении оказался новатором.

Вальтер Скотт утверждал, что меняются только формы жизни, представления, даже нравственные взгляды, но страсти всегда и везде одинаковы. Поэтому, изображая любовь, Скотт не старался придать ей исторический характер, не архаизировал ее: он брал современную страсть и помещал ее в тщательно выписанную, глубоко прочувствованную историческую среду. Мериме эту «вечную» и «неизменную» страсть, эту постоянную величину истории сделал величиной переменной и вместе с тем средством своего исторического исследования. Он не мог противопоставлять нравы страстям — в этом отношении он был больше последователем французской исторической школы, чем школы английской.

Заявляя в предисловии, что самое важное в истории — исторический человек, Мериме приводит в виде примера рассказ о том, как одна дама собственноручно заколола своего мужа. Это черта нравов, вскрытая в любовном анекдоте. В шестнадцатом веке любили не так, как в веке девятнадцатом — может быть, и не глубже, но во всяком случае иначе. Любовь меняется вместе с эпохой и нравами, а так как эта страсть в жизни человека важнее, чем мода на платье или литературные вкусы, то изучить ее как черту нравов значит с наибольшей глубиной и живописностью исследовать нравы эпохи в самом основном их проявлении.

Образ Дианы де Тюржи произвел на критику особенное сильное впечатление. Рецензент из «*Courrier Français*»

считал ее главным действующим лицом и, не вдаваясь в историческую проблематику романа, предлагал назвать его: «Год жизни одной женщины при дворе Карла IX».¹

Современники угадывали в ней живое лицо. «Портрет Дианы и особенно ее глаза, по моему мнению, написаны с натуры», — намекал Планш.²

В конце 1828 года Мериме находился в близких отношениях с мадам Лакост. Диана де Тюржи походит на нее своими золотыми волосами и синими глазами. Связь эта не была безоблачной. Муж вызвал Мериме на дуэль и, перед тем как стрелять, спросил его, в какую руку он предпочитает быть раненным. Мериме отвечал, что в левую, если его противнику это безразлично. Муж, отличный стрелок, удовлетворил его просьбу и всадил ему в левую руку две пули. Очевидно, Мериме не было большой нужды в книжных материалах: галантное обращение и хладнокровие в роковой встрече, которыми блистали дуэлянты д'Обинье и Летуалья, Мериме мог наблюдать в жизни и изведать на собственном опыте.

Мадам Лакост была пылкой католичкой, глубоко веровавшей во все догматы церкви. Мериме был атеистом. Мадам Лакост, беспокоясь о его загробном будущем, убеждала Мериме «обратиться» с той же страстью, с какой Диана убеждала Мержи, и встречала тот же скептицизм и насмешки. Мериме имел возможность наблюдать в действительности и психологию влюбленной католички и самую ситуацию, которая в момент религиозной войны должна была создать острый трагический конфликт.

И вместе с тем Диана де Тюржи и Бернар де Мержи словно сошли со страниц Брантома или Летуалья. Но теперь они стали живыми. У Брантома, да и у любых новеллистов эпохи, мы найдем немало примеров того, как знатные дамы через дуэнью назначали свидание молодым людям и встречались с ними, неузнанные, в темноте и под маской. Ревнивые поклонники считали делом чести убивать своих соперников на дуэли. Брошенная дамой перчатка, послужившая поводом для поединка со смертельным исходом, — столь же характерная черта времени. Однако у современ-

¹ Идя по этому пути, французские издатели иногда печатали роман под более «интересным» и более пошлым названием: «Графиня Диана».

² «*Portraits littéraires*», т. I, стр. 191.

ных мемуаристов все эти женщины и мужчины, отданные во власть своих appetitов, кажутся грубыми животными по сравнению с Дианой де Тюржи, которая, при всей своей физиологичности и несмотря на свой католицизм, оказывается натурой глубокой и привлекательной. В этом образе есть непосредственная, пылкая жизнь, которой недостает и героиням д'Обинье, обличавшего свою эпоху, и героиням Брантома, всегда видевшего только вульгарную и потому комическую сторону явлений. В сыроватые, поверхностные зарисовки мемуаристов Мериме вложил большую психологическую и художественную правду. Это и есть «оживление» документа, которое считали своей задачей все крупные историографы эпохи.

Пылкая, решительная, не склонная к платонической любви и ничуть не целомудренная героиня находилась в полном противоречии с господствовавшей в 1820-е годы традицией, предпочитавшей девиц на выданье, очень молодых и очень неопытных, влюбленных в первый и, несомненно, в последний раз кроткой любовью, которую они не в силах высказать. Такие героини впоследствии казались модернизацией истории, и, создавая свою Диану, Мериме отрывался от этой традиции, чтобы приблизиться к исторически более правдоподобному типу женщины-дворянки XVI века.

Конечно, критика не всегда была благожелательна к Диане, и если, например, Планш восхищался ее энергией и инициативой, то Сент-Бёв в своем дневнике записал не без некоторого яду: «Форнарина — идеальный тип женщины Мериме. И в этом также он является учеником Байрона».¹

Правоописательная часть сосредоточена в начале романа, как подготовка к политическим событиям. Собственно исторические персонажи выступают только когда создан нравственный фон эпохи. Бернар де Мержи идет к Колиньи только после того, как наблюдает дуэль в трактире, влюбляется в Диану де Тюржи, выслушивает исповедь своего брата. Но и в этой сцене почти нет политических рассуждений, — только неутолимая ненависть протестантов к католикам, опасения убийств и успокоитель-

ные слова Колиньи. Центральным эпизодом, вокруг которого располагается эта «картина нравов», является переданная Колиньи каким-то протестантским фанатиком записка, предупреждающая адмирала о готовящемся на него покушении.

Но любовная тема, достигающая своего кульминационного пункта в последней встрече Мержи с Дианой, в ночь на 24 августа, исчезает в огромной общественной катастрофе, почти уходит из сознания героя и вместе с тем из сознания читателя. Страшные политические события словно пробудили Мержи от идиллии, начавшейся с обмана и убийства и закончившейся в Варфоломеевскую ночь. Эта любовь, вначале похожая на обычную «шалость» развращенной придворной дамы, на одну из тех примитивно физиологических связей, о которых рассказывали фривольные мемуаристы XVI века, превращается в глубокое чувство. Оно протекает неодинаково у обоих любовников. Диана де Тюржи, наставляемая своим духовником, пытается «обратить» Бернара. Его «ересь» ужасает ее, так как она уверена, что на том свете его ожидает чистилище. Она прилагает все усилия, чтобы спасти его душу. Пока происходит теологический спор, Мержи, протестант и мужчина, человек с более развитым интеллектом, пренебрегает разницей взглядов и становится выше этих религиозных разногласий. Они не мешают его любви. Но в момент, когда партия Дианы совершает грандиозное политическое преступление, он оказывается более принципиальным, чем Диана, которая предпочла свою любовь своему католицизму. После Варфоломеевской ночи Диана любит Бернара еще сильнее, чем прежде. Бернар пишет ее имя на отбитых у неприятеля пушках, но он полон более серьезных дум.

На последней странице умирающий Жорж говорит брату: «Мадам де Тюржи поручила мне передать тебе, что она по-прежнему тебя любит». «Утешился ли Мержи? Завела ли Диана другого любовника?» — спрашивает Мериме в последних строках своего романа. Любовная интрига остается незаконченной. Утешился ли Мержи и взяла ли Диана нового любовника, решат сами читатели, каждый из которых закончит роман по своему вкусу. Но закончена и разработана до конца историческая линия, которая, развиваясь, не только подчинила себе

¹ Charly Guyot. Notes inédites de Sainte-Beuve. — «Revue d'histoire littéraire de la France», 1934, стр. 85.

любвную, но под конец совсем ее вытеснила. Эта историческая линия оказывается господствующей, несмотря на то, что роман рассказывает историю любви и жизнь вымышленного персонажа.

7

Так же как в большинстве исторических романов, как в романах Вальтер Скотта, судьба героя определена историческими событиями. Но у Скотта эти события очень часто вызваны волей отдельных лиц, крупных политических деятелей, которым и уделяется огромное внимание. Философско-исторические взгляды Мери́ме заставили его пойти по другому пути.

Бернар, получивший чин корнета, собирается на королевскую охоту. Читатель, воспитанный на традиционных исторических романах, ожидает, что ему преподнесут портреты и характеристики всех известных политических деятелей, чтобы он мог по их лицам угадать их политические замыслы: в глазах короля — кровожадность, на лице Екатерины Медичи — только что совершенное ею преступление. И говорить они должны многозначительными и глубокомысленными фразами. Но Мери́ме заранее отказывается от этой задачи: в глазах короля, глуповатого, неуверенного и застенчивого, нельзя прочесть: «Варфоломеевская ночь», Екатерина Медичи — женщина очень скрытная и не скажет ни одного неосторожного слова, а Генрих IV — в то время еще легкомысленный и шалый юноша, в котором нельзя угадать будущего героя. Мери́ме не желает говорить об исторических лицах, не играющих никакой роли в его романе. «Я лучше расскажу вам о моем друге Мержи», — заканчивает он свой «Разговор читателя с автором» (гл. VIII). Судьба и поведение Мержи лучше вскроет смысл событий, чем нарочитые разговоры и портреты исторических персонажей.

В этом «Разговоре читателя с автором» Мери́ме вновь ставит проблему, которую принуждены были разрешать все исторические романисты эпохи: проблему исторических персонажей. «Скажите на милость, почему вы хотите, чтобы я знакомил вас с лицами, которые не должны играть никакой роли в моем романе?» — спрашивает ав-

тор. А читатель, с которым Мери́ме ни в чем не согласен, отвечает: «Вы сделали большую ошибку, не отведя им никакой роли!»

Мери́ме считал себя вправе обойтись без исторических героев. Ведь не они, а правы и обстоятельства вызвали избиение 24 августа. Философско-историческая и историографическая позиция автора непосредственно отразилась и на составе действующих лиц. Проблему исторического романа, поставленную творчеством Вальтер Скотта, Мери́ме разрешал в зависимости от своих исторических взглядов и не в пользу исторических героев.

«Journal des Débats» объяснял эту особенность романа обычными литературными мотивами: автор не хотел предоставлять роли лицам, жизнь которых слишком хорошо известна, чтобы можно было в ней что-нибудь изменить.¹ После урока «Сен-Мара» эти соображения приобретали особенно большой вес.

Однако совершенно исключить их из поля своего зрения значило бы исказить картину XVI века, намеренно сузить историческую панораму. Бернар встречается с Колиньи, и Мери́ме изображает суровый нрав протестантского вождя, постоянно владеющее им чувство долга и его непрерывно работающую мысль. Без вождя трудно было бы описать и психологию его двора, мелких приверженцев, ни один из которых не может подняться до политического беспристрастия и высоких взглядов адмирала. Бернар видит короля на охоте, и естественно возникают сцены, характеризующие натуру Карла IX, его жестокость, впрочем, довольно обычную для эпохи, неловкость и глупость. Во весь рост изображен король при встрече с капитаном Жоржем, которому Карл предлагает дело, впоследствии выполненное Моревелем.

Более тонко задуманным и более содержательным является образ Ла-Ну, верного защитника Ларошели и страстного сторонника мира. Создавая этот образ, Мери́ме имел превосходные материалы в виде «Политических и военных рассуждений» Ла-Ну.

¹ «Journal des Débats», 5 марта 1829 (объявление о выходе в свет «Хроники», очевидно составленное самим Мери́ме. Цит. у T g a h a r d, ук. соч., т. II, стр. 16).

Герои, исторические и вымышленные, задуманы и расположены так, чтобы во весь рост встала основная проблема романа, проблема гражданской войны. Нужно было показать оба лагеря, — и герой Мериме, как герои многих других исторических романов, тесными узами связан и с той и с другой партией. Бернар, протестант, влюблен в страстную католичку, а его брат, католик-атеист, вводит его в круг придворной золотой молодежи. Тем самым католики и протестанты во всех деталях их житейского поведения и интимнейших чувств проходят перед глазами Бернара и через его жизнь, органически и естественно вступая в действие вместе с потоком его переживаний.

Избиение вновь развязало смуту и повергло страну в море бедствий. Варфоломеевская ночь изображена как явление неизбежное при данных исторических обстоятельствах — это та же историческая необходимость, которую обнаруживали в истории Французской революции Минье или Тьер. Но эта необходимость ни в коем случае не отменяет индивидуальной свободы и даже нравственной ответственности. Идея нравственной ответственности красной нитью проходит сквозь все исторические сочинения эпохи, включая сочинения так называемой «фатальной школы», и с особенной остротой звучит в страстных теоретических дискуссиях. Признав объективную закономерность исторического процесса, то есть приняв точку зрения новой романтической школы, Мериме в то же время предоставил своим героям свободу самоопределения в грандиозном развороте общественной борьбы.

Все его герои социально детерминированы. Их происхождение, воспитание, жизненный опыт ставят их в особые условия, в которых они принуждены разрешать свою основную жизненную проблему. И наиболее нравственно свободными, а потому и нравственно ответственными, оказываются протестанты. Фанатические, подчиненные своим духовникам, живущие, как в тюрьме, в своих суевериях, католики представляют собою темную силу инерции, некую бессознательную массу, которой противостоят новые люди, с нравственным сознанием, обсуждающие проблемы совести и проблемы поведения.

Это сказывается в отношении персонажей к гражданской войне. Ни один католик не сомневается в том, что гугенотов нужно уничтожить. Ни одному не придет в голову, что, убивая гугенота, он убивает человека и француза. Но протестанты возвышаются до государственной идеи, которая в это время являлась прежде всего идеей веротерпимости.

Представляясь Колиньи, Бернар де Мержи с легкой краской стыда признается, что «никогда еще не имел счастья сражаться за веру». — «Поблагодарите лучше судьбу, что вам не пришлось проливать кровь своих сограждан, — сказал Колиньи с некоторой торжественностью. — Благодарение богу, — прибавил он со вздохом, — гражданская война прекратилась! Религия свободна, и более счастливые, чем мы, вы обнажите вашу шпагу только против врагов вашего короля и вашей родины».

Бевиль, поражающий капитана Жоржа своей бессознательной жестокостью, — далеко не худший представитель партии католиков. Жорж удивляется тому отсутствию совести, тому нравственному спокойствию, с каким Бевиль творит свою долю зла в великом государственном преступлении. Жорж неспособен на это, потому что в нем зародилось сомнение, нравственный протест против того, что происходит, потому что он затронут будущим, к которому движется человечество.

Бернар и Ла-Ну также являются носителями этой высшей нравственности, которая увлекает лучших людей к неясным еще идеалам будущей демократии и социальной справедливости. Они-то и терзаются нравственно, пытаясь разрешить «роковые вопросы», заблуждаясь, с трудом нащупывая правильный путь. И каждый из них в своих особых психологических и биографических условиях разрешает эту проблему по-своему.

Конечно, и среди протестантов есть фанатики. Протестантские пастыри, умерщвляя свою плоть, увлекают из библии зверские примеры истреблений и убийств. Это тоже люди прошлого, «пророки прошлого», как говорили в 1820-е годы. Они очень отличаются от иезуитов-католиков, делающих покаяние своей пастве и вербующих сторонников при помощи всяческих соблазнов. Протестантский священник оголтело движется по прямой линии, подсказанной ему цитатами из библии. Он туп, неспра-

ведлив и жесток. Таким изображен Лаплас, дающий пощечину Ла-Ну, защитнику Ларошелли, за то, что тот заговорил об опасностях, грозящих осажденным. Изучая протестантских пастырей, Мериме мог опереться на типы, созданные Вальтер Скоттом, например, в «Пуританах».

Одним из центральных образов является Жорж де Мержи, хотя с точки зрения сюжета его можно было бы назвать персонажем второстепенным. Это ренегат. И здесь возникает проблема ренегатства, столь частого в моменты острых общественных волнений.

Жорж рассказывает своему брату о том, что побудило его перейти к католикам. Бедный провинциальный дворянин в войне гугенотов оказывается жертвой принца де Конде, который его оскорбляет и преследует. В лагере гугенотов, так же как в лагере католиков, нет справедливости, и социальное неравенство царит с той же силой. Религия — вздор, проповеди и псалмы протестантов столь же нелепы, как обеды и исповеди католиков. Те и другие одинаково жестоки. Не видя ни религиозного, ни социального смысла в борьбе, Жорж идет по течению. Он атеист, подобно маршалу Строцци, о котором Мериме мог прочесть в «Жизни Вьейвиля», написанной Карлуа.¹ Таких атеистов и либертенов было немало в эпоху, когда погибли Джордано Бруно, Сервет и Ванини. Образ мадонны (протестанты не признавали никаких икон) нравится Жоржу потому, что это портрет Форнарины, написанный Рафаэлем, а исповедь — потому, что она дает возможность через подкупленного священника пересылать любовные записки. Вместо библии на столе у него лежит величайший памятник французского гуманистического свободомыслия и материализма: «Удивительнейшая книга о великом Гаргантюа, отце Пантагрюэля, сочиненная г-ном Алькофрибасом, извлекателем квинтэссенций».

Жорж как будто прав. Книга Рабле более современна и более полезна, чем библия, и это явствует из разговора братьев:

« — Автор этой книги, говорят, был исполнен знания, но не дал ему благого применения.

¹ См. P. T h a h a r d. La jeunesse de P. Mérimée, 1925, т. II, стр. 27.

Жорж пожал плечами.

— Прочти эту книгу, Бернар, а потом поговорим».

Стоя «в стороне от схватки», свободный от каких бы то ни было религиозных пристрастий, Жорж не участвует в избиениях и даже пытается наказать убийцу. Умирая, он остается верен себе и отказывается от исповеди и причастия, с которым пристают к нему спорящие о его душе католический и протестантский священники. «Я не верю ни в бога, ни в черта», — говорит он на смертном одре.¹

Конечно, все это взгляды самого Мериме, и автор вполне согласен с Жоржем. На этом основании Шарль Маньен, а вслед за ним и П. Дюлон утверждают, что главный герой романа — не мадам де Тюржи и не Бернар де Мержи, а Жорж, «апостол терпимости и жертва фанатизма», выразитель идей самого автора.²

Прежде всего, главным героем романа далеко не всегда является персонаж, выражающий мысли автора. Едва ли Стародума можно назвать главным героем «Недоросля», а Филинта — главным героем «Мизантропа». Затем, Жорж отнюдь не является идеальным героем. На его совести лежит пятно, которое играет огромную роль в общем замысле романа. Это ясно видно из того же разговора двух братьев.

«Мержи взял книгу и, помолчав минуту, сказал:

— Мне жаль, что раздражение, вполне, впрочем, справедливое, заставило тебя сделать шаг, в котором ты, конечно, когда-нибудь раскаяешься.

Капитан потупил голову, и взор его, устремленный на ковер, покрывавший пол, казалось, внимательно изучал его узоры».

Здесь правым оказался Бернар. Жорж отрекся от своей религии не только потому, что разочаровался в ней, но потому, что другая религия, столь же ему безразличная, была ему более полезной. И все же протестанты, партия преследуемая, были более правы, чем католики, и исповедовали культ если и менее красивый, то более справедливый, разумный и нравственный. Протестанты требовали

¹ Эта фраза в издании 1842 года заменена другой, более «безобидной»: «Я верю в то, что ты хороший человек».

² P. D u l o n g. Вступительная статья к изданию «Chronique du temps de Charles IX», éd. Textes français modernes, 1933, стр. XX. На это издание ссылаемся и в дальнейшем.

свободы вероисповедания, между тем как католики требовали истребления всех инакомыслящих. И потому Жорж оказывается не столько «свободным мыслителем», сколько ренегатом, хотя гнев его против его бывших единомышленников справедлив. Поступок Жоржа оказался принципиально безнравственным, хотя убеждения его правильные и сердце честное. Подвергшись соблазнам, он сошел с правого пути.

Судьба, его постигшая, завершает этот нравственный рисунок образа. В неистовой гражданской войне он хотел остаться нейтральным, одинаково презирая религиозные предрассудки обеих партий. Он не стал на сторону преследуемых, которые даже в его глазах более правы и более достойны уважения. Но, равнодушный и всех презирающий, он все же вступает в борьбу, и на стороне неправых. Этот «апостол терпимости», как его называет Дюлон, становится на сторону оголтелых фанатиков, которым служит только потому, что это ему выгодно. Поэтому рассматривать его как жертву религиозного фанатизма нельзя. Конечно, смерть его бесполезна и нелепа, но убивший его Бернар в большей степени является жертвой, — не столько религиозного фанатизма вообще, сколько католической партии, вызвавшей новую войну.

О том, что религиозная война была войной братоубийственной, говорили факты, об этом писал Вольтер, а Лакретьер отмечал, что в первом же столкновении протестантов и католиков сразились два родственника, и один из них пал от руки другого.¹ Братоубийство, результат и символ этой войны, прочерчено сквозь весь роман, как основная его идея. Мериме прибегает к приему, довольно распространенному в романтическом романе, — к приему предсказания. Эти предсказания, после Вергилия ставшие правилом эпопеи, можно было найти и в «Мучениках» Шатобриана и в романах Вальтер Скотта, они изобилуют в «Сен-Маре», встречаются в «Соборе Парижской богородицы», в «Красном и Черном» и в «Пармском монастыре» Стендаля. У Мериме предсказание подчеркивает основной трагический конфликт. Цыганка Мила гадала Мержи по линиям

ладони и предсказывает ему страшную судьбу: «Ты прольешь свою собственную кровь». Таков символ братоубийства и — в более широком плане — религиозной войны. На это пророчество, темное, как и всякое пророчество, Мериме хочет обратить внимание читателя, отмечая, что присутствующие были поражены зловещими словами, а трактирщик в сторонке истово крестился.

Если Жорж представляет собою необычайное воплощение того самого религиозного безразличия, о котором совсем еще недавно с сокрушением писал Ламенне,¹ то Ла-Ну, так же ненавидящий религиозные войны, — пример умного протестанта, для которого протестантизм — не столько религия, сколько новое нравственное учение. Не желая убивать французов, он убивает их при каждой вылазке. Он убеждает горожан Ларошели сдаться королю на приемлемых условиях и с большим искусством защищает Ларошель от королевских войск. Естественная логика событий заставляет Ла-Ну воевать, в то время как он хочет мира, а его колебания и миролюбие вызывают к нему ненависть и католиков и протестантов. Ла-Ну оставил Ларошель, так как не хотел больше участвовать в братоубийственной войне и сражаться против своего короля. Он был неправ. Но Бернар, видевший в каждом католике, осаждавшем Ларошель, убийцу, тоже неправ. «Не клеветайте на свою родину, — говорит ему Ла-Ну. — В армии, которая нас осаждает, очень мало злодеев, которых вы имеете в виду. Солдаты — французские крестьяне, оставившие свою соху, чтобы получать королевское жалованье. А дворяне и капитаны сражаются потому, что они присягнули королю».

Но Бернар своими глазами видел избиения Варфоломеевской ночи, и кровавый туман все еще застилает ему глаза. Ярость его оправдана его собственными переживаниями. И он утверждает, что его дело правое. «Насколько я вижу, — говорит ему Ла-Ну, — совесть вас не очень тревожит. Вы счастливцев, господин де Мержи».

Но и этот счастливец не избежит мучений совести. Ему уготована самая страшная участь, он также должен нести на себе проклятие эпохи. Не сомневаясь

¹ Во время восстания в Амбюазе (1560). См. Ch. de Lacroix. Histoire de France pendant les guerres de religion, t. I, 1814, стр. 359.

¹ Lamenais. Essai sur l'indifférence en matière de religion, 4 т., 1817—1823.

в своей правоте, он стрелял в противника и убил своего брата.

Это окончание приобретает символический смысл. Такая война — братоубийство. Пронзая шпагой того, кто просит у тебя пощады на твоём родном языке, — тяжкая обязанность. Конечно, вину за это несёт тот, кто вызвал войну, кто нарушил закон, чтобы убивать ни в чём неповинных сограждан. Бернар, вероятно, никогда не утешится в том, что убил своего брата, но он не уйдёт из осаждённой Ларошели и, терзаемый всеми угрызениями, будет стоять за дело, которое считает правым. В этом логика простого нравственного чувства, элементарная правда всякой гражданской войны. Это путь справедливости и общественного долга. Бернар исповедовал религию, к которой Мериме относился по меньшей мере иронически. И тем не менее он оказывается носителем высокой нравственной справедливости.

Впрочем, и его смущали сомнения и соблазны, против которых не устоял Жорж. Он также должен был разрешить проблему, которая мучила героев всех исторических романов эпохи, в частности романов Вальтер Скотта.

В «Хронике» повторяется та же ситуация: герой влюблен в женщину, принадлежащую к другому политическому лагерю. Бернар — убежденный протестант, его возлюбленная — пылкая католичка. Они находятся на противоположных сторонах баррикады, и в Варфоломеевскую ночь она принадлежит к партии, которая должна убить Бернара. Его, бедного дворянина, тайного любовника графини, соблазняет роскошь, в которой живет его брат: «Когда он мысленно сравнивал стены своей комнаты, выбеленные когда-то, а теперь потемневшие, закопченные, с блестящими шелковыми обоями только что покинутого им помещения, когда он вспомнил красивую раскрашенную мадонну и увидел на стенке перед собою старую икону святого, в его душу проникла довольно подлая мысль. Ведь вся эта роскошь, изящество, благосклонность дам, благоволение короля, все, чего только можно желать, достались Жоржу благодаря одному слову, которое так легко произнести, — ибо достаточно, чтобы оно слетело с губ, а в глубину сердца никто не заглядывал».

Эта «подлая мысль» постоянно подкрепляется обстоятельствами: Колиньи осуждает поведение Бернара и даже

сомневается в его честности во время дуэли — король милует Бернара без всяких просьб с его стороны. Под влиянием Дианы Бернар ходит в церковь, слушает проповеди, окунает пальцы в святую воду, — то есть совершает то, что несколько дней назад он сам счел бы кощунством. И эпиграфом к этой главе Мериме берет строку из «Дон-Жуана» Байрона: «Приятно учить чужой язык по женским устам и глазам».

Бернар тоже как будто впадает в соблазн, он ходит по краю пропасти, он принужден выдерживать борьбу с Дианой. Он выходит незапятнанным из этой борьбы, хотя навлекает на себя подозрения протестантов. Наконец ему предстоит выдержать труднейшее испытание: он может избежать неминуемой смерти, приняв католицизм. И он заколебался: «Мысль спасти себе жизнь, отрекшись от своей религии, мелькнула в его голове с быстротою молнии». Но он преодолел страх и, вырвавшись из рук Дианы, бросился навстречу смерти. Правильный путь найден, нравственная идея восторжествовала.

Соблазны, которым подвергался Бернар, были низкими соблазнами. Здесь не было того, что присутствовало во всех подобных романах Скотта: не было симпатии к другому лагерю, так как другой лагерь был торжествующим преступлением, и примирение с ним для высоконравственного сознания было невозможно.

Таким образом, традиционная тема исторического романа, в силу целого ряда причин оказавшаяся почти обязательной для этого жанра, в «Хронике» получила смысл, прямо противоположный тому, который она имела у Вальтер Скотта. Невольная измена в романах Вальтер Скотта была вызвана симпатией к оскорбленному народу и поправленному праву, к слабой национальности, подавляемой и эксплуатируемой могущественным соседом. Шотландский романист пытался уничтожить национальные предрассудки, смягчить взаимную ненависть и способствовать примирению двух народов, враждовавших в течение столетий. У Мериме та же тема стала средством более категорического противопоставления двух враждующих лагерей, прославления принципиальной нравственной непримиримости и непреклонности в борьбе. Вальтер Скотт внушал своему читателю симпатию к побежденной Шотландии и мысль о законности объединения двух

королевств. Мериме проповедовал стойкость в борьбе с реакцией и отвращение к фанатизму, вдохновляющему государственный переворот.

Следовательно, роман, задуманный как беспристрастная картина нравов, как спокойное исследование Варфоломеевской ночи, ее причин и результатов, оказался исследованием политической и нравственной проблемы, имеющей прямой общественный смысл. Строгая и объективная живопись эпохи насквозь пронизана и озарена нравственной идеей, и судьба Бернара приобретает интерес для читателя в той мере, в какой она его нравственно волнует.

9

Жизнь, которую Мериме должен был изобразить, полна неожиданностей и опасностей, и человек, чтобы выжить в такой среде, должен обладать особыми качествами: у него в необычайной степени развиты энергия, инициатива, быстрота реакции, жажда риска. Потому и роман, изображающий эту эпоху и этих людей, должен быть динамичен, насыщен приключениями и действием.

Пируя с друзьями, платя по счету или отправляясь на свидание, люди не расстаются со шпагой и пистолетами. На неопытного Мержи приключения сыплются как из мешка: встреча с рейтарами, ночь с хорошенькой цыганкой, стычка с трактирщиком, таинственное свидание, дуэль, резня, бегство. Конечно, такие вещи случались и в других романах со многими другими героями: романисты не раз повествовали о дуэлях, о неожиданных встречах в трактирах, о братьях, сражающихся в разных лагерях, о любовниках, разлученных различными вероисповеданиями. Некоторые из этих мотивов можно найти и у Скотта, что, конечно, ни в коей мере не свидетельствует о зависимости Мериме от шотландского романиста.¹

Центральные эпизоды «Хроники» были определены историческим замыслом Мериме. Он должен был показать ужасы религиозной войны, раскалывающей семью, за-

ставляющей братьев сражаться друг с другом и женщин — предавать своих любовников. Другие, более частные эпизоды и сцены — дуэли, уличные схватки, свидания и страсти Мериме мог найти в своих источниках в таком количестве, что их хватило бы на сотни приключенческих романов.

Конечно, Мериме создавал свое произведение в известной литературной традиции, в традиции вальтерскоттовского исторического романа, выразившего особую, вальтерскоттовскую интерпретацию прошлого. Эта интерпретация и обусловила характер самого жанра, оказавшего влияние не только на романистов, но и вообще на историческое и художественное мышление 20-х годов. «Мотивы», повторяющиеся во многих романах эпохи, представляют собою не что иное, как краски реальной исторической действительности, рассмотренной под определенным углом зрения.

Творческим замыслом Мериме и изображаемым материалом обусловлены не только отдельные эпизоды и сцены романа, но и его композиция. Нужно было показать эпоху во всех ее разрезах, от грабителей-солдат до головорезов-дворян, от маркитантки до графини. Каждая деталь и каждый общественный слой поясняют действие, трактир и дворец одинаково поучительны, и Варфоломеевская ночь должна возникнуть стихийно и неудержимо из всей этой пестрой картины Франции августа 1572 года.

Но для этого нужно было создать впечатление единого потока действия, приводящего к неизбежному конфликту. Читатель должен был почувствовать, что во всех «средах» одновременно происходят процессы, которые опрокинут Францию в бедствия Варфоломеевской ночи. Причинно-обусловленный хаос действительности лучше всего можно было передать столкновением контрастирующих сцен. Они словно нагромождены одна на другую в беспорядке, в котором обнаруживается противоречивое, но закономерное течение жизни. Отсюда и метод картин, разрабатывавшийся в это время и в исторической драме и в историческом романе.

Индивидуальная судьба Бернара включена в поток более общих событий, рассмотрена как элемент более широкой действительности. Поэтому и единство романа создает не столько биография героя, сколько цикл захва-

¹ Такие совершенно произвольные сопоставления делает П. Дюлон, утверждающий глубочайшую зависимость Мериме от Вальтера Скотта. См. ук. соч., стр. X—XIII. Ср. также T r a h a r d, ук. соч., т. II, стр. 388—394.

тивших его событий. Это единство историческое, а не биографическое.

С точки зрения биографического единства могут показаться лишними и бесполезный визит Жоржа к адмиралу, и его безрезультатный разговор с королем, и сцены охоты, и ряд персонажей, никак не связанных с жизнью героя. Но все они необходимы в системе исторического единства, так как они живописуют эпоху и объясняют исторический процесс. Огромные массы этого изобразительного материала иногда словно отодвигают на задний план биографию Бернара, хотя без них она в сущности осталась бы непонятной.

Классические критики не понимали этого нового принципа единства и говорили об отсутствии логики, о неотчетливой композиции романа. Мериме, писал Планш, перенес «драматическую логику» в эпическое произведение, нарушил законы жанра, и потому романа у него так и не получилось: «Это ряд приключений, хорошо рассказанных, но соединенных почти случайно, без логической связи».¹ Почти то же повторил Поль Бурже, а вслед за ним П. Траар.²

Недоумение критики вызывала и незаконченность любовной интриги, резко оборванной в конце романа. Шарль Маньен, романтик и сотрудник «Globe», тоже был этим поражен. Он утверждал, что главный герой романа — не Бернар, а Жорж. Убив этого героя, Мериме в сущности закончил свой роман, а потому «автору не оставалось ничего другого, как только проститься с читателем».³

Конечно, такое объяснение не может нас удовлетворить. Эту особенность «Хроники» нельзя объяснить «ошибкой» или «леностью» автора, которому надоели и его роман и герой, — ведь сообщить о том, что произойдет

в дальнейшем, можно было в одной фразе, как это обычно и делали.¹

Впрочем, в 20-е годы эта традиция нарушалась довольно часто. Уже романтики формулировали принцип, который впоследствии стал одним из правил натуралистической эстетики, — Жорж Санд говорила, что романы не следовало бы заканчивать, чтобы они больше походили на жизнь.² «Такие романы никогда не бывают совершенно законченными», — писала она, все же закончив свой роман.³ В развитии этого принципа сыграли роль неопределенные окончания и фрагментарная композиция байроновских поэм.

Критика отметила столь характерную тенденцию современного романа. «Еще более современно — заканчивать роман каким-нибудь неожиданным событием, которое еще сильнее возбуждает интерес и вместе с тем оставляет роман как бы незаконченным».⁴ Эти слова были напечатаны в том же году, когда появилась «Хроника» Мериме. Новое восприятие истории и жизни должно было создать новую эстетику и новые формы искусства. Действительно, нарушая старую традицию, Мериме имел для этого свои художественные основания. Отказавшись завершить любовные перипетии героев, он еще раз подчеркнул смысл своего романа, получивший выражение и в новом принципе единства. Биография Бернара — это только позиция заинтересованного наблюдателя, словно окно, распахнувшееся на изумительную и чудовищную жизнь прошлого. Цикл исторических событий и связанный с ними цикл нравственно-политических идей завершен смертью Жоржа, «братоубийством» религиозной войны. Дальнейшая биография Бернара бесполезна: окно захлопнулось, когда закончилось зрелище. Толковать о том, что случится с героем впоследствии, значит нарушить принцип композиции и перенести акцент на второстепенное. Оставив роман «открытым», Мериме указал нам на самое главное в нем.

¹ «Revue des deux Mondes», 1832, т. VII, стр. 585. Перепечатывая статью в «Portraits littéraires» (т. I, стр. 190—193), Планш оставил этот упрек, но вычеркнул противопоставление «драматической» и «эпической» логики.

² T r a a r d, ук. соч., т. II, стр. 38—39.

³ П. Дюлон подкрепляет это объяснение ссылкой на слова Мериме о «Галатее» Сервантеса: «Тогда было в моде не заканчивать книги» (P. Mérimée. Portraits historiques et littéraires, и Дюлон, ук. соч., стр. 282). Однако Мериме имел в виду нечто совсем другое, и случай с «Галатеей» к «Хронике» не имеет никакого отношения.

¹ В том числе и Скотт. Ср. любопытное заключение «Пуритан», М.—Л., 1950, стр. 482.

² G e o r g e S a n d. Lucrezia Floriani, éd. Michel Lévy, стр. 264.

³ G e o r g e S a n d. Isidora, éd. Michel Lévy, стр. 148.

⁴ Статья о романе M o r i c e e t S a n g l e. L'histoical du Jongleur («Revue Encyclopédique», 1829, т. 44, стр. 761).

Существо эпохи и закон ее движения заключаются в борьбе противоположных общественных сил. Эти противоречия, постоянно меняющиеся и возникающие, и создают то пестрое, полное контрастов и конфликтов зрелище, которое должен воспроизвести историк и художник. И чем острее показана эта пестрота жизни, тем произведение правдивее и художественнее. Мериме отлично знал этот закон, подчеркивавший в эстетических манифестах романтиков. «Хроника» полна контрастов. За попойкой рейтаров следует попойка «утонченных», за охотой, где убивают оленя, — дуэль, где убивают человека, за встречей на поединке — любовная встреча, за портретом Колиньи — портрет короля.

Эта быстрая смена красок происходит последовательно, без пауз, без неясных промежутков. Хронология и последовательность действия строго выдержаны. Читатель всегда знает, когда началось действие данной главы-картины и сколько времени прошло после событий предыдущей. Мы почти не теряем Бернара из виду и следим за ним день за днем.

Все события от начала романа вплоть до дуэли происходят с головокружительной быстротой, в шесть дней. Затем движение несколько замедляется, дни проходят в безоблачном счастье, которое заканчивается избиением 24 августа. Из последовавшей затем долгой осады Ларошели нам известны только два дня. Время, протекающее от начала романа и до его окончания, — несколько месяцев, но из них показаны только несколько дней, в течение которых и происходит все это множество событий. В этом нагромождении нет ничего невероятного, но оно свидетельствует о желании придать рассказу максимальную динамичность и показать жизнь героев в непрерывном и бурном движении.

«Хроника» от начала до конца насыщена действием. Исторический роман, заключающий в себе значительную долю «науки», по самой природе своей должен как будто изобиловать описаниями. Действительно, романы Вальтера Скотта при всей своей динамичности и драматизме полны всяческих описаний, высоко ценившихся «серьезным» читателем, который в этих описаниях видел истори-

ко-познавательный смысл произведения. Авторы блистали эрудицией в вводных главах и сопровождающих действующие рассуждениях, считая эти рассуждения чуть ли не главным достоинством произведения. Описательный элемент с той же функцией перешел в «серьезный» и «научный» роман из современной жизни, получив у Бальзака свое полное развитие.

Стендаль еще в 1823 году, в период своего наибольшего увлечения «шотландским чародеем», возражал против его длинных описаний. В конце 1820-х годов он все резче критикует Скотта, видя в его описаниях основной признак и вместе с тем порок созданного им жанра.¹

Предшествующее драматическое творчество Мериме не способствовало развитию описательности: ведь основной задачей романтической реформы театра было заменить рассказ, то есть описание, показом, то есть действием. Испытывая постоянное влияние Стендаля, ориентируясь на динамические драмы испанского Возрождения, сокращая описание до минимума и максимально развивая действие, Мериме продолжил те же тенденции и в романе.

Конечно, здесь есть описания, — без них невозможно было бы изобразить отдаленную и малоизвестную эпоху. Первая глава начинается с великолепного описания рейтаров, полковника, полковых дам и попойки, потом теми же средствами изображены блистательные молодые люди на мосту и кое-какие сцены, например приемная Колиньи.

В «Разговоре читателя с автором» Мериме отказывается описывать исторических героев, то есть отказывается от весьма важного в традиционном историческом романе элемента. Конечно, чтобы все же удовлетворить читателя, жаждущего точных сведений, автор описывает своих героев, но очень кратко и несколько иначе, чем это делали авторы исторических романов той эпохи. Он делает эти исторические лица более бытовыми и сниженными. Наружность Карла IX ничем не замечательна, а Генрих IV говорит не о «журице в супе» (знаменитая фраза «просвещенного монарха», повторявшаяся в десятках книг и трагедий), а о следах оленя, за которым идут гончие. Екате-

¹ С т е н д а л ь. Расин и Шекспир. — Собр. соч., т. IX, стр. 37. С полной отчетливостью Стендаль высказывает эти мысли в статье «Вальтер Скотт и «Принцесса Клевская» (март 1830) (там же, стр. 316—317).

рина Медичи — просто тучная, хотя все еще свежая женщина с толстым носом, поджимающая губы так, словно у нее начинается морская болезнь. Ничего значительного в выражении лица, никакой «легенды» под обычными, такими же, как у нас, чертами. По существу это не только новый метод исторического портрета, но и отказ от описания, как специфического приема исторического повествования.

Но как изобразить героя, предмет, пейзаж или сцену, если не описывать их? Этот вопрос обсуждался во французской литературе еще в XVIII веке. Описательная школа, благородным стилем и с умилением описывавшая самые обыкновенные вещи, вызывала резкие возражения. В нагромождении подробностей, казалось, тонуло основное, существенное, объективно важное. Стремление более отчетливо характеризовать предметы, а также показать их в движении требовало сокращения описаний. Классики, неоклассики и романтики обращались за подтверждением своих взглядов к древней Греции. О методе кратких описаний у греков говорил Шатобриан.¹ Жеро в своих записках утверждал, что ради большей выразительности не следует описывать все, а лишь кое-что.² О характеристической детали у греков говорил и Ж.-Ж. Ампер,³ а кто вспоминал слова Плиния о художнике Тиманте, который больше подсказывал, чем изображал (*intelligitur plus quam pingitur*). О том, что та или иная деталь, штрих или черта, выбранная из множества других, должна быть характерна для данного персонажа, писал еще Дюбос.⁴ Но все это были отдельные наблюдения и замечания, вызванные, впрочем, вполне определенными художественными запросами. Только в романтической эстетике, в частности у Стендаля, теория «черты» (*trait*) приобретает принципиальное значение и становится эстетическим требованием, противопоставленным не только описательной школе, но и школе традиционного исторического романа.

¹ Cp. R. C a n a t. La Renaissance de la Grèce antique, 1914, стр. 4.

² Fragments de journal intimes, p. p. M. Albert, стр. 17.

³ J.-J. A m p è r e. La Grèce, Rome et Dante, стр. 15.

⁴ Abbé D u b o s. Réflexions sur la poésie et sur la peinture, 7 изд., 1777, т. I, стр. 244.

В статье о Стендале Мериме вспоминал: «В каждом анекдоте, который освещал какой-нибудь уголок человеческого сердца, он всегда отмечал то, что он называл *чертой*, то есть слово или действие, обнаруживающее страсть».¹

Аналогичное правило, явно направленное против детального копирования, преподавал Мериме во время его путешествия в Англию (1826) художник Лоуренс. Мериме часто вспоминает этот совет: «Выбирайте одну черту в лице вашего оригинала и точно, даже рабски копируйте ее; после этого вы можете приукрасить все остальное: вы напишете схожий портрет, и оригинал будет доволен».

Несомненно, Мериме следовал советам Стендаля. И для него «черта» была лучшим, самым кратким и самым выразительным средством характеристики ситуации, личности, состояния души. Мериме даже развил эту черту, как эстетический принцип, гораздо полнее, чем это сделал Стендаль. Он пытается жестом, поступком, словом исчерпать психологическое переживание и смысл ситуации. В этом отношении особенно характерна сцена между Дианой и Бернаром, которую «Globe» вместе с большинством читателей признавал самой патетической сценой романа.²

Стендаль рассказывал эпизод из своей биографии, который Мериме вспомнил через много лет после смерти своего старшего друга. Убедившись в измене своей возлюбленной, Стендаль порвал с нею. Огорченная разрывом, она «со слезами просила у меня прощения. Из нелепой гордости я оттолкнул ее. Я будто сейчас вижу, как она следует за мною, хватая меня за одежду и влача за мной на коленях вдоль длинной галереи». «В истории, какую я только что рассказал, — добавляет Мериме от себя, — влачиться на коленях казалось ему характерной чертой, и, по свойственной ему особенности делать общие выводы из касающихся только его обстоятельств, он утверждал, что этот жест был выражением сильнее раскаяния и страстной любви».³

В своем романе Мериме воспользовался этим рассказом Стендаля и «общим выводом», который тот сделал из «обстоятельств, касающихся только его». Терзаемая рас-

¹ «Portraits historiques et littéraires», 1874, стр. 179.

² «Globe», 30 мая 1829, стр. 342.

³ «Portraits historiques et littéraires», стр. 179.

канием, Диана хочет удержать Мержи: «Он с силой оттолкнул ее. Но она схватила полу его одежды и влачилась за ним на коленях». Самый патетический жест Дианы оказывается той «чертой», которая должна выражать «сильнейшее раскаяние и страстную любовь».

Этот принцип характеристики в творчестве Мериме остро ощущался и современной критикой. Г. Планш, например, уже в 1832 году видит основную художественную особенность Мериме в «черте», при помощи которой он выражает какую-либо страсть или чувство.¹

Теория «черты» к 1830 году получила довольно широкое распространение в романтической литературе. Она служила даже как бы знаменем новой школы. Жалуясь на непостоянство публики и быструю смену вкусов, действительно характерную для этой эпохи, Бальзак писал: «Пока вы будете искать идеи, публика пожелает колорита; вы создадите колорит — она потребует у вас черту».²

«Черта» и впоследствии казалась Мериме самой необходимой особенностью художественного мастерства, и всегда он противопоставлял ее описанию. В своих советах начинающим писателям, в своей критике Флобера и Ренана, в суждениях о Пушкине, Гоголе и Лермонтове, в оценках современной живописи он постоянно указывал на то, что описания мешают действию, расхолаживают читателя и ничего не прибавляют к содержанию. Он боялся пояснений и прибегал к ним только в самых редких случаях. Планш сожалел о том, что за всеми этими «чертами» не следует никакого комментария, который бы развивал ситуацию или поступок.³ Читая «Семейство Карвахаль», Стендаль, столь сочувствовавший Мериме, не испытывал ни малейшего волнения. Ему казалось, что вместо довода Мериме применяет красивую фразу и что происходит это оттого, что он не читал ни Монтескье, ни Траси, ни Гельвеция. «Вы боитесь показаться длинным», — писал он Мериме.⁴

¹ «Revue des deux Mondes», 1832, т. VII, стр. 582.

² «De la mode en littérature». — Oeuvres complètes, т. XXII, стр. 176.

³ «Revue des deux Mondes», 1832, т. VII, стр. 582.

⁴ Stendhal. Correspondance, Le Divan, т. VI, стр. 259 (26 декабря 1828 г.).

Впрочем, в «Хронике» пояснения изредка встречаются. Мериме, например, считает нужным сообщить о тяжелом состоянии духа Бернара после дуэли, о перемене в его настроении после того, как он подслушал разговор неизвестной дамы с ухаживавшей за ним старухой. Отдельные строки, сообщающие о чувствах и намерениях Мержи, попадаются изредка, через десяток страниц, регистрирующих поступки и ситуации. Но вот более значительные пояснения или «длинноты»: размышления Бернара, возвращающегося в свою комнату и сравнивающего ее убожество с роскошью, среди которой живет Жорж, или последняя сцена между Дианой и Бернаром: «Мержи был храбр, но, подумав об опасностях, которые сулила эта ночь, он на минуту почувствовал, как подлый страх шевельнулся в глубине его души; даже мысль спасти себя отречением от своей веры мелькнула у него в уме с быстротой молнии... «Если я отрекусь, — подумал Мержи, — я сам буду презирать себя всю жизнь». Одной этой мысли было достаточно, чтобы к нему вернулось мужество, еще усиленное чувством стыда за минутную слабость».

Если бы Стендаль прочел эту фразу, он был бы удовлетворен и не стал бы упрекать Мериме в том, что тот не читал Гельвеция. Рассуждение, которое Бернар произносит в уме, точно воспроизводит доводы Гельвеция, доказывавшего, что всякий героический поступок вызывается соображениями личной выгоды. Человека толкает на подвиг утилитарный расчет: что приятнее? Рискнуть жизнью, исполнив свой долг, или вплоть до смерти презирать себя за то, что совершил подлость? Исполнить долг оказывается выгоднее, и Бернар сохраняет верность своей религии. Буквально то же рассуждение повторил воображаемый герой в статье Стендаля, написанной в том же 1828 году, когда Мериме писал свой роман. Отвечая на статью Людовика Вите, укорявшего его за приверженность Гельвецию, Стендаль приводил в пример воображаемого лейтенанта Луо, который, рискуя заболеть ревматизмом, спасает утопающего, так как боится, что иначе всю жизнь будет считать себя подлецом. Анализ душевного переживания Бернара сделан с позиций французского материализма XVIII века. Мериме не мог дать этого анализа иначе как при помощи авторского комментария.

У Мериме «черта» приобретает особый характер. Она почти всегда динамична. Это жест. Так характеризовано состояние Дианы де Тюржи, влачащейся на коленях за Бернаром и хватающей его за полу одежды.

Диана сообщает Бернару о начавшемся избиении. Изумительно четкая психология пламенной католички, страстно влюбленной в протестанта, во всей этой сцене показана как глубокий нравственный конфликт, и этот конфликт почти целиком обнаруживается в поведении Дианы. Вот несколько жестов, которые обнаруживают борьбу чувств и психологию героини: «Несколько мгновений графиня неподвижно стояла, молча устремив на него взоры; указывая пальцем на окно, она хотела, казалось, подействовать на воображение Мержи: оно должно было нарисовать ему кровавые сцены, которые можно было представить по этим каннибальским крикам и вспышкам огня. Мало-помалу выражение ее лица смягчилось; дикая радость исчезла, и остался лишь ужас. Наконец, упав на колени, она вскричала умоляющим голосом:

— Бернар! Заклинаю тебя, спаси свою жизнь, обратись!..»

Здесь нет ничего, кроме жестов и мимики, причем мимики значительно меньше. Актеры играют перед нами широкими, свободными жестами, без которых остались бы неясными и действие и даже произносимые ими слова. Роману сообщают драматичность не только внутренний конфликт, не только композиция, среди контрастов и противоречий ведущая быстрое, ни на мгновение не задерживающееся действие, но и сценическое воплощение отдельных эпизодов.

Характерен в этом отношении разговор короля с Жоржем. Кажется, будто романист, отказываясь от привилегии своего жанра, превращается в драматурга, который может показать своего героя только в действии и в диалоге. Описание душевных переживаний, психологический анализ, как специфически литературное средство, здесь совершенно отсутствует.

«Вдруг король в бешенстве швырнул перо на пол, и грубое ругательство сорвалось с его уст. Опустив голову, он два-три раза прошелся по комнате неровными шагами, потом, неожиданно остановившись перед капитаном, бро-

сил на него испуганный взгляд, как будто только сейчас его заметил.

— Ах, это вы! — воскликнул он, несколько отступая.

Капитан склонился до земли...

Наступило короткое молчание. Король сел и провел рукой по лбу, как человек, чувствующий усталость.

— Чертова рифма! — воскликнул он, топнув ногою и звякнув большими шпорами, что были у него на ботфортах».

И все время мы видим этот наглый и в то же время уклончивый взгляд робкого и злого человека.

Жорж слушал короля с напряженным вниманием. Но чтобы сообщить нам об этом, Мериме попросту описывает его позу, — и здесь снова вступает в свои права описание: «Ожидая конца начатой фразы, Жорж стоял с полукруглым ртом, с вытянутой шеей, выдвинув левую ногу на шесть вершков перед правой, словом, в позе, которую, мне кажется, художник должен был бы придать фигуре, выражающей внимание».

Мериме часто обращается к читателю от своего имени, но и в таких случаях он остается только живописцем: «Как я уже говорил, Карл IX, не то вследствие привычки, оставшейся с детства, не то по врожденной робости, никогда почти не смотрел в лицо своему собеседнику. На этот раз, однако, он пристально посмотрел на капитана со странным выражением. Жорж невольно опустил глаза, и почти тотчас сделал то же самое и король».

Автор не берет на себя смелость толковать, что происходило в душе у короля и у капитана, он только регистрирует жесты, движение глаз: читатель должен обо всем догадаться сам.

Жесты даны скупо. Мериме избегает незначительного и внешнего, он постоянно ищет характерную черту, отчетливую, энергичную, понятную без комментариев. Все повествовательные средства Мериме подчинены этому принципу, заменяющему и психологический анализ, и описание, и долгие характеристики.

В таком непрерывном драматическом движении, в образах зрительных и даже звуковых развивается действие, полное противоречий, конфликтов и взрывов. Это скорее показ, чем повествование.

В связи с ориентацией на драму особенное значение приобретает диалог.

Театральное действие, полагали романтики, наиболее полно и непосредственно изображает жизнь, в этом смысле драма — искусство наиболее совершенное. Поэтому и роман, максимально приближаясь к драме, должен предоставить слово самим героям, чтобы они стали более ощутимыми и словно живыми. В глазах Мериме диалог оказывается наиболее важным средством художественного изображения.

Диалог может выполнять различные функции: прямой пропаганды тех или иных взглядов, характеристики исторической или сюжетной ситуации, характеристики действующих лиц или комментария к действию и т. д. Иногда диалог выполняет все эти функции одновременно, но с особой полнотой все же какую-нибудь одну из них.

В трагедиях Корнеля в длинных риторически расчлененных речах герой высказывают свой личный взгляд на вопросы нравственности или политики и тем самым идеологически себя характеризуют, — словно на блюде подносят себя зрителю. В трагедиях Вольтера длинные тирады определяют отношение героя, и в еще большей степени самого автора, к фанатизму, монархическому произволу или просвещению. У Скотта задачи диалога иные: не столько характеризовать политические взгляды персонажа — у многих его героев вообще нет никаких политических взглядов, — сколько его общественную природу, его классовую принадлежность. Отсюда содержание диалогов, иногда как будто мало связанных с действием, — речи проповедников-пуритан, болтливых провинциальных кумушек, антиквариев, старых воинов, отсюда своеобразие языка, диалектизмы, архаизмы, поражающая стилистическая живопись, которая является одним из самых замечательных качеств Вальтера Скотта.

Мериме, продолжая эту традицию, сильно развил роль диалога, но поручил ему новые функции. В диалогах Мериме нет стилистической живописи, языкового колорита, который придает речи почти портретное сходство. Никаких намеков на диалект, на общественный класс или профессию — ни в словаре, ни в произношении или стиле, — разве только изредка какое-нибудь модное словцо, совершенно необходимое для характеристики эпохи. Нет

здесь никакого лиризма, которым проникнуты драмы Шекспира, почти никаких излияний, признаний и размышлений. Драматургия Мериме была ориентирована на испанскую драму, в которой диалог имел иной характер. Стиль «Театра Клары Гасуль» и «Жакерии» в сущности определил роль диалога в «Хронике». Основная задача его — объяснить действие. Диалог не только не задерживает, но словно торопит действие, поддерживая его в непрерывном движении. Деловитость, быстрота, сжатость, даже сухость, не позволяющая никаких отклонений от логически очерченной темы разговора, — таковы особенности диалога, который у Мериме больше, чем у Скотта, подчинен действию.

В диалогах проходит большая часть романа. В авторской речи сообщается только об обстановке, о жестах героев, об их costume. Глава обычно начинается описанием места действия; это краткие справки с указанием на действующих лиц или политическую ситуацию, без которых сцена была бы непонятна. И затем начинается быстрый, всеобъемлющий диалог.

Он выполняет иногда функции описания: из речей действующих лиц мы узнаем детали, которые обычно сообщал читателю сам автор. И в этом случае диалог оказывается средством более динамическим, приводя в движение обстановку и внешний, материальный мир.

11

Сведения о наружности и costume Бернара мы получаем не от автора и не сразу. Автор сообщает нам только, что это был «молодой человек высокого роста и довольно изящно одетый». Более подробные указания мы найдем через две страницы; выбежавший навстречу приезжему трактирщик-католик не признает в нем протестанта: «Протестант в зеленом бархатном costume! Гугенот в испанских брыжах! Нет, это невозможно!.. Пресвятая Мария! Камзол из тонкого бархата — жирно будет для этих оборванцев!» Наконец еще через одну страницу появляется и шляпа приезжего, последняя деталь его costume, и теперь уже не в диалоге, а в действии: «Приезжий вошел в кухню и приветствовал собравшихся, изящно приподняв

большую широкополую шляпу, осененную желто-черным пером».

Но зато капитан рейгаров, персонаж второстепенный, описан в один прием и более подробно: «Это был высокий, полный человек лет под пятьдесят, с орлиным носом, багровым лицом и редкими седоватыми волосами, плохо прикрывавшими широкий шрам, который начинался от левого уха и терялся в густых усах». И далее описывается его одежда и оружие, прямо, без помощи диалога.

Это весьма любопытная деталь. Главный герой, к которому придется возвращаться еще много раз, описан менее подробно, чем второстепенный персонаж, с большей осторожностью, едва заметными штрихами, в несколько приемов и при помощи диалога. Мериме как будто не хочет предлагать портрет своего героя сразу и целиком, чтобы его наружность, хотя бы в очень немногих чертах, не крепче запечатлелась в памяти читателя.

Содержание портрета у Мериме всегда удивительно скупо — оно отнюдь не соответствует той роли, какую данное лицо играет в романе. Так, сравнительно подробно описана наружность Колиньи и Карла IX, хотя они мало участвуют в развитии действия. Это объясняется тем, что читатель все же хотел видеть исторические лица, и без портрета Колиньи, хотя бы в сжатом виде, так же как без портрета Карла, обойтись было никак невозможно.

Отчасти по той же причине, словно отделиваясь от надоевшего читателя, в нескольких строках Мериме говорит о наружности Екатерины Медичи (глава «Разговор читателя и автора»), хотя она не упоминается нигде в другом месте. Но эти несколько строк имеют своей главной задачей отвергнуть метод «многозначительных» портретов, в которых историческая роль персонажей отмечена в каждом их жесте и в каждой черте лица.

О наружности Бернара мы не знаем почти ничего, и совсем ничего — о наружности Жоржа, одного из главных героев романа. Даже внешность Дианы, которую, казалось, следовало описать особенно подробно, нам почти неизвестна кроме голубых глаз, золотистых волос и изящной руки, ее портрет не содержит ничего, если не считать костюма.

Конечно, этого нельзя объяснить забывчивостью автора: таков эстетический принцип, проведенный сквозь

весь роман. Герои исторические и второстепенные, даже случайные, вроде монаха-проповедника отца Любена, описаны более подробно потому, что они составляют фон картины, историческую обстановку, и их психология не может увлечь читателя. Но главные герои интересуют нас всем своим нравственным существом и сложными проблемами, которые они принуждены разрешать среди опасностей и катастроф; мы идем вместе с ними сквозь все приключения их жизни, почти не расстаемся с ними, но об их наружности мы не знаем ничего или почти ничего. Ла-Ну с его мучительными сомнениями и раненой совестью, Жорж, потерявший в своем всеобщем отрицании нравственный ориентир и презирающий партию, которой продался, Диана, мятущаяся между своим любовником и духовником, наконец сам Бернар, сквозь все соблазны проносящий свою неподкупность и высокую честность, не годятся для портрета. Точный и подробный портрет ограничил бы их и замкнул в узком кругу психологических возможностей, они стали бы образами слишком конкретными, целиком историческими и не смогли бы подняться в более высокую и «вечную» область нравственных волнений, читатель увидел бы в них оживленную музейную фигуру, и только.

Правда, при первой встрече с Дианой Бернар видит ее платье, которое топчется от множества модных в то время кружев, — но это только при первой встрече, когда «исторический колорит» был неизбежен, а сама Диана казалась еще пустой светской кокеткой, потерявшей счет своим любовникам. Правда, и сам Бернар, после счастливой дуэли ставший вдруг светским щеголем, появляется с закрученными пилой усами, — но это потому, что Диана любила длинные усы, и по этому признаку светские сплетники догадывались о его тайной связи. Основной принцип остается все же непоколебленным.

Драматизируя повествование, автор как бы устранил себя из своего романа, словно не желал быть посредником, лишней передаточной станцией между читателем и зрелищем, которое он перед ним раскрывал. Однако никакого иллюзионизма здесь нет. Автор в сущности не оставляет своей роли демонстратора. Эта особенность огромного большинства исторических романов, вызванная основной задачей жанра, характерна и для «Хрошкки». Читателю

трудно разобраться в делах давно прошедшей эпохи, представить себе другие условия жизни и отношения между людьми. Ему нужно помочь, иначе он не уразумеет исторического смысла деталей и будет модернизировать понятия. Нужно хоть изредка напоминать ему, что он перенесен в XVI век и что большая дорога, по которой едет герой, была в то время совсем не такая, хотя на том же месте, что и теперь, стоял тот же дом. «Больше двухсот лет тому назад, а именно в 1572 году, здание это, как и теперь, служило приютом для жаждущих путников; но тогда оно имело совсем другой вид».

Слова эти очень характерны. Дом этот не придуман автором. Его и сейчас можно увидеть на дороге, ведущей из Этампа в Париж, и все так же в нем помещается трактир. Сохранилась даже ниша. Так утверждается правдивость всего того, что рассказывается в романе, и события двухсотлетней давности теперь уже не вызывают сомнений. Но читатель по своей неосведомленности мог бы подумать, что в XVI веке все происходило так же, как и теперь. Его нужно предостеречь от этой ошибки, — и автор подчеркивает, что прежде все было иначе, и в нише, теперь пустой, стояла мадонна, разбитая во время революции, так как то были времена наивной и вздорной веры, закончившиеся только с революцией.

Сказать без комментариев, что Диана де Тюржи, проезжая на своем муле по городу, была в маске, не совсем удобно: читатель подумает, что это либо маскарад, либо сумасбродство шальной героини, и потому автор добавляет: «Как известно, в ту эпоху дамы показывались на улице не иначе как в маске».

Водрейль, ранив на дуэли своего противника, хочет тут же прикончить его. «Да это просто убийца!» — подумает читатель, — и чтобы предостеречь его от этого ложного вывода, Мериме замечает: «Дуэльные правила допускали такую жестокость», а через страницу сообщает: «Эта ссора и беспорядочный поединок, который за ней последовал, не представляли собой ничего особенного для той эпохи... По среднему подсчету, за царствование Генриха III и Генриха IV из-за дуэльного поветрия погибло больше дворян, чем за десять лет гражданской войны».

Капитан Горнштейн сжег монастырь вместе с находившимися там монахами. Читатель удивится тому, что

Колиньи все же помиловал его и что Бернар остается в его обществе, хотя и чувствует к нему отвращение. Поэтому следует пояснить: «В те злосчастные времена преступления совершались так часто, что их нельзя было судить с той же строгостью, с какой это делается теперь».

Бернар возвращается вечером домой в сопровождении двух слуг, вооруженных пистолетами и шпагами. Читатель мог бы подумать, что в городе происходили волнения или что Бернара подстерегали на улице враги. И Мериме считает нужным предупредить: «Парижские улицы после восьми часов вечера были тогда более опасны, чем в наше время дорога из Севильи в Гренаду» (а в 1829 году дорога из Севильи в Гренаду кишела бандитами). И когда, принимая вызов, Комменж подбоченивается, Мериме поясняет: «Поэза, которая в подобном случае требовалась приличиями».

Такие пояснения подчеркивали своеобразие эпохи, указывали смысл детали и придавали изображению колорит, который был неразличим для неопытного глаза. Для читателя 1820-х годов это в сущности даже не было разрушением иллюзии. Рассматривая непостижимое и чудесное зрелище, читатель постоянно слышал голос автора и, опираясь на его руку, с изумлением и радостью бродил по этому новооткрытому миру далекого прошлого.

12

«Хроника времен Карла IX», появившись в момент наивысшего расцвета исторического романа, привлекла к себе внимание и своеобразным толкованием Варфоломеевской ночи и своей художественной оригинальностью.

Эту оригинальность отмечала и пресса, начиная от «Revue de Paris» и «Album de Paris» и кончая «Revue Encyclopédique» и «Journal des Savants». «Globe» в статье Шарля Марьена отозвался о романе довольно отрицательно и даже с раздражением.¹ Многие указывали на связи Мериме не только с Вальтер Скоттом, но и с французским историческим романом (Виньи), с романтической историографией (Барант), с романтической книжной и прозаической

¹ «Globe», 25 апреля 1829.

ческой драмой (Вите). Критика отмечала стремление к правдивому изображению действительности. По мнению А. Патена, Мериме извлекал эту правду из двух источников, изучая одновременно человеческую природу и историю. Патен утверждал, что такова тенденция «новой» школы (то есть школы романтизма), но в то же время противопоставлял Мериме с его простым разговорным языком и суховатым стилем «толпе» романтических писателей, разрабатывавших сложный, музыкальный и метафорический стиль, — «servum pecus» романтизма.¹ Шарль Маньен тоже говорил о психологической правде романа, в частности образа Бернара и особенно Жоржа.² Через несколько лет после выхода книги историк Ж.-А. Бюшон восхвалял Мериме за то, что тот «сумел проложить широкую дорожку сквозь пуганицу наших старых летописцев», но сухим и невыразительным рассказам хронистов восстановил старые страсти, «нашел человека» и «проник в самые глубины души наших кальвинистов и лигеров». «Подготовленные вами к изучению этих времен и людей, — пишет Бюшон, обращаясь к Мериме, — мы стали относиться к ним с большим интересом».³ Характеризовав заслуги Мериме, Бюшон вместе с тем определил и специфические задачи исторического романа 20-х годов.

К историческому роману Мериме больше не возвращался — конечно, не потому, чтобы ему «проиграл жанр, в котором приходилось только подражать», как утверждает Дюлон.⁴ Уже в декабре 1828 года его увлекали какие-то другие замыслы. Мериме, очевидно, хотел в нескольких небольших новеллах изобразить нравы и культуру народов, живущих бок о бок с современными французами, но поражающих своим своеобразием и энергией. Быть может, сыграли роль и советы Стендаля, в это время резко выступавшего против традиции Вальтер Скотта и говорившего о неизученном своеобразии и нравственной энергии итальянских национальных правов. Как раз

в год выхода «Хроники» Стендаль печатает свою «Ванину Ванини». К тому же возникшие в это время толстые журналы-обозрения — «Revue de Paris», «Revue Française» — жаждают новелл и повестей, которые можно было бы печатать в одном выпуске.

Второго издания пришлось ожидать три года — отчасти потому, что Июльская революция привлекла внимание к другим, в то время более актуальным вопросам. Возвратившись к тексту, созданному им с такой поспешностью, Мериме обнаружил в нем множество стилистических погрешностей — нечетких, грубоватых, иногда просто неправильных выражений, и внес около ста исправлений стилистического характера. Изменено было и название («1572. Chronique du règne de Charles IX»). В третьем издании 1842 года, в котором «Хроника» напечатана в одном томе с «Гуслями» и «Двойной ошибкой», число исправлений доходило уже до ста шестидесяти. Здесь-то и были смягчены предсмертные слова Жоржа и уничтожен эпиграф.

И все же Мериме не был удовлетворен и в новых изданиях 1847 и 1853 годов продолжал править свой текст. Но это были последние исправления: с 1853 года роман перепечатывался без всяких изменений во всех прижизненных и посмертных изданиях под окончательным своим названием.¹

«Хроника времен Карла IX» представляет собою в истории французского исторического романа явление исключительное, и не только благодаря совершенно новой концепции Варфоломеевской ночи. В этом жанре, описательном по преимуществу, «Хроника» уничтожает описание. Может быть, больше, чем какой-либо другой исторический роман, она осуществляет характерную для этого жанра тенденцию максимального приближения к драме и в концепции конфликтного действия, и в динамизме повествования, и в методе картин, и в использовании диалога. Несмотря на всеобщее отрицательное отношение к историографической системе Баранта, Мериме не без поддержки Стендаля решительно принял теорию «анекдота» и показал, что этот метод с его знаменитой формулой «Scribitur ad narrandum, non ad probandum» несколько не мешает

¹ «Revue Encyclopédique», 1829, т. 42, стр. 213—214

² «Globe», 30 мая 1829, стр. 342

³ Посвящение Мериме двадцать первого тома второй серии издававшегося Бюшоном собрания «Chroniques et mémoires sur l'histoire de France» и предисловие к этому тому Цитировано также у Trahard, ук. соч., т. II, стр. 59

⁴ Dulong, ук. соч., стр. XIV.

¹ «Chronique du règne de Charles IX»

исторической оценке изображаемого. Этот кажущийся объективизм в действительности был лишь формой, акцентировавшей страстную публицистичность произведения, которую оно не утратило в течение всего XIX века. Однако с упадком исторического романа и развитием исторических знаний и «Хроника» стала казаться скорее приключенческим романом. Ее глубокий «местный колорит» воспринимался как внешняя раскраска сюжета на потребу непритязательного и неосведомленного читателя, а нравственная идея совсем исчезла, — и критика заинтересовалась преимущественно новеллами Мериме, сочтя «Хронику» «грехом молодости», романтическим заблуждением талантливого и многообещающего автора.

ГЛАВА ШЕСТАЯ

ГЮГО

«ГАН ИСЛАНДЕЦ» И «БЮГ ЖАРГАЛЬ»

1

Детские годы Виктора Гюго и начальный период его творчества хорошо известны и неоднократно рассказаны, — прежде всего самим автором. До нас дошли его первые литературные опыты 1816 года, а в следующем, 1817 году Гюго уже был известным поэтом. Стихи этого периода связаны со школьными занятиями. Гюго переводит латинских авторов и подражает им. Гораций и особенно Вергилий навсегда остались его любимыми поэтами. В 1816 году Гюго пишет свое первое драматическое произведение, трагедию «Иртамен», исполненную роялистских увлечений, над которыми он сам смеялся, диктуя свои воспоминания.¹ Монархические и католические взгляды Гюго получили свое выражение в одах — жанре чисто классическом, в которых он прославляет династические торжества и отмечает события в жизни царствующего дома. Он охотно причисляет себя к ультрароялистам.² Действительно, в работах этих лет нельзя обнаружить ни малейшего либерального оттенка; даже доктринеры, при всем их роялизме, вызывают его раздражение,³ между тем как о Виллеле он говорит с восторгом.

¹ «Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie», 1802—1817, Hetzel, стр. 174—175. Подробное изложение пьесы см. у E. Rigal. L'enfance de Victor Hugo, 1904, стр. 111—127.

² «L'Enroleur politique», декабрь 1819. — «Odes et ballades», éd. Ollendorff, стр. 484. На это издание мы ссылаемся и в дальнейшем.

³ См. «Conservateur littéraire», март 1820, éd. J. Marsan, 1922, т. I, ч. 2, стр. 71—72. На это издание ссылаемся и в дальнейшем.

И все же роялизм этот довольно своеобразен. В оде «Поэт во время революций», датированной мартом 1821 года и посвященной Андре Шенье, поэт, возражая некоему эгоистическому «здравому смыслу», как будто излагает учение Жозефа де Местра: поэт знает, что «за счастье злодея расплачивается невинный», он говорит о «палачах», казнящих «мучеников», и т. д. Однако весь тон оды указывает на другую интерпретацию истории, эгоистический «здравый смысл» обращается к поэту: «Говорят, что некогда поэт, воспевая отдаленное будущее, открывал беспокойной земле ее грядущую судьбу. Но что можешь ты сделать для человечества? Тебя так же, как и других, покрывает глубокая тьма. Небо оделось тучами и жаждет кары, поэты теперь не могут пророчествовать, и Муза, слепая и немая, ничего не знает о будущем».

«Когда-то прежде поэты пророчествовали» — это мысль не Жозефа де Местра, а Баланша. Пророчествовали когда-то Орфей, которого Баланш через несколько лет изберет своим героем, и поэты Библии. С точки зрения де Местра, грядущего нет, есть только кара, постигающая человечество в наказание за его грехи. Каков смысл человеческих страданий, каков смысл гильотины, на которой погиб Андре Шенье? Смысл их в том, чтобы обнаружить жестокий «перст божий», божественную месть, говорит Жозеф де Местр. Но Баланш говорит другое: в том, чтобы создать новое, более совершенное и справедливое общество. Казнь — искупительное жертвоприношение, тюрьма — святилище, эшафот — треножник. Значит, деятельность поэта не бессмысленна и смерть его не бесполезна: она сама по себе является чуть ли не пророчеством, она необходима — не ради демонстрации божественной мести, но ради совершенствования человеческого рода. В оде Гюго идея эта не получила своего окончательного, логического завершения, но очевидно, что мысль его идет не столько в направлении Жозефа де Местра, сколько в направлении Баланша, вступающего в это время в страстную полемику с философом ультрароялизма.

В одах Гюго часто встречаются древние аристократические имена. В оде «Киберон» прославляются эмигранты, боровшиеся за «трон и алтарь». И все же ультрароялизм Гюго никогда не был «аристократичен». Напротив, Гюго воспевает монархию только потому, что связывает с ней

«демократические» надежды. В юношеской мелодраме «Инеса де Кастро» он в самых мрачных красках изображает придворное дворянство, погубившее Инесу, и противопоставляет ему добродетельного и верного своему королю и своему слову крестьянина, которого, к ужасу аристократов, новый король делает коррехидором Дон Педро, вступая на трон, думает о служении своему народу, и только сознание этого долга спасает его от самоубийства.¹ Гюго не желает возвращения к «старому режиму» с его произволом, торжеством церкви и инквизиции. Он верит в доверие народа, желает ему добра, оправдывает суды присяжных: «Если французский народ еще не обладает свободой, то он достоин ее», — пишет Гюго в программном стихотворении, в котором он почти восторженно отзывается о Вольтере.²

Очевидно, Гюго усвоил официальную точку зрения, распространявшуюся манифестами Людовика XVIII и близкими к нему лицами: король является выражением интересов народных масс, это король «демократ».

Такой взгляд на Бурбонов был довольно распространен в эту эпоху. Шарль Нодье, прославляя монархию и Вандею, резко отрицательно отзывается об аристократах,³ а Сен Симон, великий народолюбец, пытается рассматривать Бурбонов как сторонников «демократии».

Вплоть до 1821 года к этому сводилась политика доктринеров, пытавшихся утвердить монархию при помощи среднего класса и оторвать ее от аристократии. Этот процесс Амедей Пишо характеризует с некоторым преувеличением: «Только при помощи оппозиции, часто даже взывая к «здравому смыслу» народа и почти всегда в результате более или менее искреннего союза с новыми идеями, монархические убеждения после 1815 года вновь завоевали себе некоторую жизнь и популярность».⁴ В 1816 году Шарль де Ремюза, типичный доктринер, точно определил позицию своей партии: «Теперь нужно быть не только

¹ «V. Hugo raconté 1818—1821», стр. 68 и др.

² «De l'institution du jury en France» (1819) — «Odes et ballades», стр. 459.

³ Ср., например, «Adèle» — Ch. Nodier Oeuvres, 1832, т. II, стр. 229 и др.

⁴ A. M. Pichot Voyage en Angleterre et en Écosse, 1826, т. I, стр. XVII—XVIII.

либералом, но и *монархистом*; только это направление можно противопоставить угрожающему нам феодальному направлению. Не будем обманываться: все эти господа стоят не за монархию и даже не за деспотизм. Они собственно *аристократы*, а это не значит — *роялисты*, как думали во время революции».¹

В первые годы Реставрации Гюго был очень далек от какого бы то ни было либерализма, но монархизм его был не «аристократическим», а «антифеодальным».

Еще в 1823 году, имея в виду якобинскую диктатуру, он говорит о «кроважной черни» и тут же в ярких политических декларациях воспекает свободу, «оскверненную», якобы, во время революции.² Он защищает Вольтера от проклятий, которыми его осыпали ультрароялисты.³ Его уже волнует слава французского оружия, прогремевшая в революционных войнах и в походах Наполеона. В оде «На смерть герцога Беррийского» он говорит о «наших воинах, славных своими подвигами», несмотря на то, что эти войны сражались против династии, вернувшейся в обзоре иностранцев. В оде «Г моему отцу» он рассматривает победу над Испанией как завершение дела, начатого армией Наполеона.⁴ В октябре 1825 года он, как Мариус в «Отверженных», почти опьянен славой наполеоновских «героев».⁵ Так в темные годы Реставрации роялист Гюго открывает себе путь к бонапартизму, в котором впоследствии так горько раскается.

Но еще знаменательнее то, что он гордится подвигами якобинских войск. В 1822 году, рассказав один из эпизодов героической борьбы, он восклицает: «Французская честь всегда стояла высоко».⁶ Его национальная гордость, симпатии к народу, жажда справедливости, ведущая свое происхождение от «принципов 1789 года», вступили в кон-

фликт с окружающей действительностью. Под ударами политического опыта 1820-х годов монархические иллюзии Гюго понемногу исчезали, и все более и более углублялся его демократизм.

2

Гюго начинал свой творческий путь в более классическом. У этого юноши, так рано обласканного славой, нет никаких сомнений в истинности вековых литературных традиций. В конце 1819 года, когда он вместе со своими братьями Абелем и Эженом начинает издавать журнал «Conservateur littéraire», он высказывает вполне ортодоксальные взгляды. Классический и монархический «Journal des Débats» характеризовал это издание как «священный союз, организованный несколькими молодыми людьми против новаторского духа, угрожающего Парнасу гибелью».¹ Самое название «Литературный консерватор» означает, что журнал должен быть как бы дополнением к политическому «Консерватору», журналу, издававшемуся в то время Шатобрианом.

Старший брат Гюго, Абель, отличается особенной неприимчивостью. Он порицает Ронсара за то, что тот «коверкал» французский язык, которым впоследствии так искусно пользовались Расин и Корнель,² а Лемерсье, автор сатирической поэмы «Панипокризиада», отвергший классические правила, кажется ему полубезумным.³ Зато его одобрение вызывает поэма Лебрена де Шармета «Орлеанида», в которой рассказывается об освобождении Орлеана Жанной д'Арк; здесь Лагир сражается с Молохом, демоном битв, который, раненный, улетает в дым, а действие, как в «Мучениках» или «Генриаде», происходит на земле и на небе.⁴ Стоя на страже «здравых понятий», Абель протестует против ундин, гномов и сильфов, введенных Лебреном, так как это чудовища явно романтического характера.⁵

¹ Письмо от 14 января 1806 г. (Ch. de Rémusat. Correspondance, т. I, стр. 215—216). Ср. письма мадам де Ремюза от 14 мая и 25 июня 1816 г. (там же, т. I, стр. 401—402, т. II, стр. 102).

² «Odes et ballades», стр. 110 и 111.

³ Там же, стр. 453—460.

⁴ «A l'Arc de l'Étoile» (ноябрь 1823). — Там же, стр. 99—100.

⁵ Там же, стр. 279.

⁶ Там же, стр. 375.

¹ «Journal des Débats», 8 ноября 1820.

² Статья от февраля 1820 г. («Conservateur littéraire», т. I, ч. I, стр. 286).

³ «Conservateur littéraire», январь и февраль 1820, т. I, ч. I, стр. 119, 235.

⁴ Там же, март 1820, т. I, ч. II, стр. 11 и сл.

⁵ Там же, стр. 16.

Виктор проявлял большую гибкость, хотя считал нужным при каждом удобном случае сражаться за «здоровые понятия». Он порицает «новаторов» и говорит об опасности литературных нововведений.¹ Он уверен в существовании абсолютных эстетических законов: «В искусстве, как и в науке, если правильно рассуждать, непременно придешь к аксиомам, признанным во все эпохи».² Поэтому нет никакой принципиальной разницы между французским театром, с одной стороны, и английским или немецким — с другой: все дело в том, что французский театр совершенен, а английский и немецкий изобилуют недостатками. «Мария Стюарт» Лебрена — не «новая» (после французского театра не может быть ничего нового), а просто несовершенная трагедия.³ Вся система правил и предписаний, которых придерживается Гюго, — чисто классическая. Так, он утверждает, что не всякий сюжет может быть использован для трагедии. «Мадам де Сталь», — пишет Гюго, polemизируя с нею, как с главным теоретиком французского романтизма, — говорила, что сюжет «Марии Стюарт» не по силам посредственному поэту; именно это доказывает, что сюжет порочен. Свойство правильно выбранных сюжетов в том, что они облегчают труд автора». Сюжет «Береники» неудачен, но гений Расина все же справился с ним; сюжет «Инессы де Кастро» настолько хорош, что трагедия Ламотта оказалась удачной, несмотря на бездарность автора.⁴

Следуя традиции, Гюго полагает, что историю можно исправлять ради требований искусства,⁵ что следует строже подражать образцам и заимствовать из них достойные мысли, ситуации и выражения.⁶

С таких позиций Гюго пытается перестроить трагедию Лебрена «Мария Стюарт». Он утверждает, что в этой трагедии у Елизаветы нет антагониста, что ни Лейстер, ни Мортимер не являются настоящими героями, и потому нет

действительной трагической борьбы. Обрушиваясь на немецкий театр, Гюго считает образ Лейстера невозможным на трагической сцене: его нужно сделать не слабым, а сильным, и не подлым, а ревнивым, введя те же пружины действия, которые ввел Расин в «Баязете» или Вольтер в «Заире».¹

Гюго не сочувствует возрождению старых форм поэзии, которое намечалось еще в XVIII веке в жанре «трубадур», и ссылается на слова Ландона, упрекавшего Энгра за его «скорее глупый, чем наивный стиль». Гюго обращает этот упрек к «нашим маротическим поэтам и нашим галльским романистам».² Он восхищается Делилем, эпиграфы из которого берет для своих од,³ а Абель Гюго осуждает Марена, автора «Массилиады», за частые enjambements и множество «варварских» древнегерманских имен, без нужды утомляющих читателя.⁴

Однако в этой классической системе таятся идеи и устремления, которые, развиваясь, неожиданно станут в оппозицию к классицизму и увлекут Гюго в совсем другом направлении.

Редакторы журнала обещали читателям оценивать произведения современной литературы независимо от политических взглядов рецензируемых авторов. «Когда речь будет идти о частных лицах, мы будем оделять в наших оценках писателя от человека, принадлежащего к той или иной партии, так как пристрастия убивают подлинную литературную критику».⁵

Эта точка зрения была новостью в эпоху, когда острая политическая борьба побуждала расхваливать плохого поэта только за то, что он «правильно мыслит», забывая о художественных недостатках его произведений. Действительно, сравнивая Казимира Делавиня и Ансело, Виктор Гюго отдает предпочтение первому, несмотря на его либерализм, и особо оговаривает свое беспристрастие.⁶ Через

¹ «Conservateur littéraire», май 1820, т. II, ч. I, стр. 106.

² Там же, апрель 1820, т. I, ч. II, стр. 163.

³ Там же, стр. 161—162.

⁴ Там же, стр. 162—163. В. Гюго всегда очень критически отзывался о «Беренике» Расина. См. P. Stapfer. Victor Hugo juge de Racine, в кн.: «Racine et Victor Hugo», 1897.

⁵ Там же, май 1820, т. II, ч. I, стр. 113.

⁶ Ср. там же, апрель 1820, т. I, ч. II, стр. 168.

¹ «Conservateur littéraire», апрель 1820, т. I, ч. II, стр. 166, 168 и др.

² Там же, март 1820, т. I, ч. II, стр. 74.

³ Там же, май 1820, т. II, ч. I, стр. 20 и сл.; «Odes et ballades», стр. 421 (январь-февраль 1818).

⁴ «Conservateur littéraire», март 1820, т. I, ч. II, стр. 80.

⁵ Там же, май 1820, т. II, ч. I, стр. 3.

⁶ Там же, январь 1820, т. I, ч. I, стр. 179—192.

месяц получают высокую оценку «Мессенские элегии» Казимира Делавиня¹. Очевидно, редакторов пленили призывы поэта к сплочению вокруг трона и к единению всех политических партий ради блага родины, а призывы к свободе, «дарованной Бурбонами», Виктору Гюго должны были показаться вполне допустимыми. Эта «объективность» совсем не означает, что Гюго переходит на новые литературные позиции классиками были и роялисты, якобы восстанавливавшие старые традиции «королевского» XVII века, и либералы, продолжавшие борьбу Вольтера и М.-Ж. Шенье со старым режимом. Но это беспристрастное свидетельство, с одной стороны, о терпимости Гюго по отношению к своим политическим противникам, с другой — о том, что он перестал связывать свой классицизм с политической программой.

В эти первые месяцы 1820 года происходят некоторые сдвиги в литературном сознании Виктора Гюго. Правда, в любопытной статье «О гении»² нет никаких «сречических» мыслей, но акценты ориентируют читателя отнюдь не в направлении классицизма. Здесь нет и речи о правилах и канонах, на которых настаивал каждый правоверный классик в момент, когда появлялись романтические манифесты и французская «система» подвергалась жестокой критике со стороны иностранных и отечественных писателей. Гюго говорит только о гении, основной особенностью которого считает страсть. Эту мысль, распространенную в эпоху Просвещения, Гюго подкрепляет философией Локка: жить — значит чувствовать. Поэтому великие люди появляются в моменты народных движений. Гений — это добродетель, так как добродетель — это величайшая страсть. Отсюда и эстетический вывод: только язык страсти понятен всем, он может повелевать народам «Бывают моменты, когда Израиль поднимается, как один человек». «Всякая страсть красноречива, человек убежденный убеждает, нужно плакать, чтобы вызвать слезы». Приблизительно то же говорил и Вольтер, но в данной литературной ситуации эта мысль отдавала некоем новаторством, ничуть не порывая с классической школой. Гюго следовал за теми, кто в XVIII веке противопоставлял гений

вкусу¹. Отсюда же и поэтическая реформа, которой Гюго подверг классическую оду, придав ей «драматическое движение» и интерес развивающейся страсти².

Так преодолевается «формализм» позднеклассической системы. «Не в клетках нужно воспитывать орлов», — пишет Гюго в феврале 1820 года. Одна поэтическая техника, одно умение создавать гладкие стихи не составляет поэта. Уроки жизни важнее, чем уроки мастерства. Кампистрон и Лагранж-Шансель в пятнадцатилетнем возрасте считались «великими людьми» в парижских салонах, а Вольтер в том же возрасте бежал от отца. Кампистрон со своей безукоризненной техникой был бездарным поэтом, Вольтер, включивший в свое творчество все содержание своей эпохи, много познавший и переживший, стал гением³. Так переосмыслиется образ Вольтера, казавшегося роялистам легкомысленным насмешником, и вместе с тем утвердятся новая точка зрения на искусство. Поэзия — не развлечение, не отдых от жизни, и одобрение салонов не является критерием ее ценности. Искусство должно выражать глубокие волнения души и говорить о жизненных интересах.

Гюго даже пытается реабилитировать Вольтера, утверждая, что он все же был монархистом и не любил «черни» (оправдание, специально предназначенное для ультра-роялистов 1820 года!) Таким способом Гюго пытался объяснить свое восхищение трагедиями Вольтера, которые уже тогда он ставил выше трагедий Расина.

Вместе с тем в пределах этой классической системы возникают новые проблемы и новые чувства, которые в скором времени станут в прямую оппозицию к классицизму.

Абель Гюго, восторженно отзывавшийся о классической и «национальной» поэме Лебрена де Шармета «Орлеанида», особо отметил в ней историзм или «местный колорит»: поэт «не захотел одевать героев эпохи Жанны д'Арк в новые костюмы и сохранил за ними их исторический характер, он стал современником рассказываемых событий».⁴

¹ D. Mornet. La question des règles au XVIII siècle — «Revue d'histoire littéraire de la France», 1914.

² См. предисловие к «Одам» (1822).

³ «Conservateur littéraire», февраль 1820, т. I, ч. I, стр. 264.

⁴ Там же, март 1820, т. I, ч. II, стр. 14.

¹ «Conservateur littéraire», февраль 1820, т. I, ч. I, стр. 246 и сл.

² Там же, январь 1820, т. I, ч. I, стр. 167—170.

В этих словах прорывается, наконец, основное положение будущего романтизма — требование исторической правды. Современному читателю трудно различить исторический колорит в совершенно классической «Орлеаниде», но читателю 1820 года эти робкие попытки «местного колорита» казались значительными и возбуждали исторический интерес.

В следующем выпуске журнала Виктор Гюго подхватывает мысль своего брата. В трагедии Брифо «Карл Наваррский» он усматривает романическую интерпретацию истории и произвольные искажения исторической истины: «Трагические поэты не должны — из желания угодить актрисе, играющей роль «любовницы», или удовлетворить «героиню», — женить средневековых героев, умерших холостыми, или наделять безумными страстями самых степенных людей древности». ¹ Упрекая Ансело в том, что тот искажил имя египетского султана и из Альмоадана сделал Альмодана, что более привычно для французского слуха, Виктор Гюго ссылается на Горация и на «зияния» в древнегреческом языке. ²

Исторические интересы кажутся Гюго признаком нового времени.

La botanique, hier, fut à l'ordre du jour,
Il est juste aujourd'hui que l'histoire ait son tour, —

пишет он в 1819 году. ³ В данном случае под историей Гюго понимает помпезный рассказ о наполеоновских походах; тем не менее слова эти весьма показательны.

С историзмом тесно связана проблема национального своеобразия. Уже в начале 1820 года братья Гюго понимают все значение этой проблемы. Абель объясняет развитие национального чувства, охватившего народы Европы, Французской революцией: «Мы, брошенные революционными волнениями в разные страны Европы, столь отличной теперь от той, какой она была прежде, чувствуем потребность в собственной своей родине, родине, которая

заклучала бы наши воспоминания и наши надежды, родине, окруженной всем блеском добродетели и славы». Поэтому он и приветствует «Орлеаниду» — «национальную поэму», воспевающую национальный и исторический подвиг Жанны д'Арк. ¹ В этот же период Абель Гюго переводит испанские средневековые романсы, которые печатает в 1822 году. ²

Исторические интересы Виктора Гюго получили особенное развитие под влиянием Вальтера Скотта. Французский перевод первого исторического, так называемого «средневекового», романа Скотта «Айвсиг» появился как раз в эту весну 1820 года, имевшего немалое значение в истории французского романтизма.

Виктор Гюго читал Вальтера Скотта еще в 1819 году. В «Conservateur littéraire» это имя встречается довольно часто. В декабре Гюго печатает обширную рецензию на «Легенду Монтроза» и «Ламмермурскую невесту», говорит о необычайном гении и оригинальности шотландского романиста, о его знании человеческой души и мастерской композиции его романов. ³ Статья эта, написанная семнадцатилетним поэтом, свидетельствует о зрелости мысли и внимательном изучении творчества Скотта. Отныне в эстике Гюго все сильнее проникает историзм

3

Большое значение в литературном развитии Гюго имели два поэта: Андре Шенье и Ламартин, появившиеся на горизонте французской литературы почти одновременно. Поэзия Шенье показалась Гюго откровением, так же как, впрочем, всем членам кружка, собиравшегося в то время главным образом у Дешанов. Он восхищается как раз теми особенностями Шенье, которые раздражали классиков, — «неправильным и иногда варварским стилем», «смутными и бессвязными идеями», «пылким воображением», фразой, построенной как будто по образцу

¹ «Conservateur littéraire», март 1820, т. I, ч. II, стр. 96.

² Там же, январь 1820, т. I, ч. I, стр. 192.

³ «Вчера всеобщий интерес привлекала ботаника, сегодня по всей справедливости ее место должна занять история» («Conservateur littéraire», декабрь 1819, т. I, ч. I, стр. 5).

¹ «Conservateur littéraire», март 1820, т. I, ч. II, стр. 13.

² «Romances historiques, traduits de l'espagnol par Abel Hugo», 1822. В знакомстве Виктора Гюго с испанской народной поэзией и с балладным жанром вообще это издание сыграло большую роль.

³ «Conservateur littéraire», декабрь 1819, т. I, ч. I, стр. 68—71.

греческой, словами античного происхождения, употребляемыми в их античном смысле, и т. д.: «Может быть, каждый из этих недостатков поэта — зародыш совершенствования поэзии».¹

Несомненно, с именем Андре Шенье связано переосмысление античности и отказ от «изящества», которое было высшим идеалом позднего французского классицизма.

В январе 1820 года Абель Гюго поднимает весьма важный для того времени вопрос о поэтическом языке. Одним из серьезных пороков современной литературы он считает «благородный» язык, избегающий точных выражений, передающий понятия сложными перифразами. «Наша поэзия отказалась от правды ради благородства», в погоне за изяществом она утратила точность.²

В марте того же года Виктор Гюго упрекает Биньяна, известного в свое время мастера «изящного» стиля, в том, что в его переводе Гомера отсутствуют «античный колорит», простота, живописные и разнообразные обороты, свойственные греческому поэту.³ Это как раз те свойства, которые составляли достоинство Андре Шенье и вызывали особые нападки со стороны «классиков». Очевидно, уже теперь Гюго воспринимает античность несколько иначе, и то, что казалось Вольтеру и Биньяну варварством, ему кажется высшей простотой и живописностью.

Ламартин, захвативший Гюго своим необычайным, новым для того времени лиризмом, в течение нескольких лет оказывал на него сильное влияние. Вскоре после появления «Размышлений» Гюго называет Ламартина единственным подлинным поэтом современности. Гюго связывает его с традицией библейской и «северной» поэзии: часто имитируя стиль отцов церкви и пророков, Ламартин «не пренебрегает и задумчивой музой Оссиана и фантастическими богинями Клопштока и Шиллера». Слова эти свидетельствуют о том, что «северная» поэзия увлекает

Гюго не меньше южной и античной.¹ Гюго и Ламартин обменивались поэтическими посланиями, в которых обсуждали философские и эстетические вопросы. Оды Гюго, написанные в период от 1820 до 1825 года, свидетельствуют о том, что под воздействием Ламартина Гюго от своих пышных верноподданнических од, от этой почти официальной поэзии «на случай», переходил к новой форме лирического творчества и вступил в широкую стихию философских, проникнутых глубоким чувством лирических созерцаний. Литературному воздействию Ламартина и Шенье способствовали и политические причины. Шенье казался жертвой якобинского террора, а Ламартин считался поэтом «монархическим» по преимуществу.

Уже в августе 1820 года Гюго сравнивает Шенье с Ламартином и находит между ними большое сходство: он называет Шенье романтиком среди классиков, а Ламартин — классиком среди романтиков.² Систематическое «примирение» классицизма и романтизма имеет свою целью оправдание новых веяний: симпатии Гюго принадлежат несомненно романтизму. В Ламартине Гюго восхищается то, что выходит за пределы классицизма и в ближайшее же время будет классицизму противопоставлено.

С середины 1820 года в статьях Гюго встречаются прямые противопоставления романтизма классицизму. «Произведения Т. Мура, — пишет Гюго, имея в виду «Лалла-Рук», — все же поразят вкус некоторых сторонников «классицизма» (*du classique*), хотя они не смогут мотивировать свой суровый приговор. Романтическая поэзия с ее смутными и неопределенными очертаниями ускользает от критики, подобно фантастическим обитателям языческого Элизиума, которых можно было видеть, но нельзя было осязать».³

В одах 1818—1822 годов эти тенденции обнаруживаются вполне отчетливо. Оды становятся все более «драматичными», сюжетными и повествовательными, исчезает традиционный «одический» стиль — с обращениями к музе, с речью от первого лица, с восклицаниями, которые должны выражать энтузиазм, вроде: «Что я слышу?», «Какие

¹ «Littérature et philosophie mêlées», éd. Hetzel, стр. 80.

² Статья о переводе «Освобожденного Иерусалима» Тассо, сделанном Баур-Лормианом («Conservateur littéraire», январь 1820, т. I, ч. I, стр. 76, 175).

³ «Conservateur littéraire», март 1820, т. I, ч. II, стр. 28—29. Несколько строк из этой статьи Гюго перепечатал в «Littérature et philosophie mêlées», стр. 88—89.

¹ «Conservateur littéraire», август 1820, т. I, ч. II, стр. 189, 195.

² Там же, стр. 195.

³ Там же, июнь 1820, т. II, ч. I, стр. 261.

звуки поражают мой слух?», «Кто эти юноши?» и т. д. С другой стороны, развиваются философские мотивы, рассуждения на серьезные темы политического и нравственного характера, появляются точные слова, исчезают перифразы. Стих приобретает материальность и конкретность, которая все больше отличает Гюго от Делиля.

Переход Гюго на новые эстетические позиции обнаруживается и в прозе. После выхода в свет первого издания «Од» Гюго принялся за роман «Ган Исландец», задуманный за год до того.¹

4

В 1833 году, переиздавая «Гана Исландца», Гюго считал нужным сопроводить его новым предисловием. В это время «Собор Парижской богородицы» был в зените своей славы, но вместе с тем подвергался жестокой критике. Как всегда в таких случаях, желая принизить рецензируемое произведение и задеть автора, критики утверждали, что Гюго утратил талант, пошел по неверному пути, и первые его произведения гораздо лучше последних. Предисловие 1833 года должно было ответить на эти выпады, а также оправдать перепечатку романа десятилетней давности.

В 1833 году многое в этом романе казалось Гюго ребяческим, недоделанным и непродуманным. Единственное, что было в «Гане Исландце» создано по собственному опыту и на основании наблюдения, это любовь двух молодых

¹ В предисловии к «Бюгу Жаргалю» (1832) Гюго сообщает, что «Ган Исландец» написан в 1820 году, в предисловии к «Гану Исландцу» (1823) он датирует этот роман 1821 годом. Из письма Гюго к его будущему тестю Фуше явствует, что «роман в духе Вальтера Скотта» был задуман в июле 1821 года. В недатированном письме, приведенном в «Victor Hugo raconté», говорится в прошедшем времени о том, что работа над романом была начата в мае 1821 года и прервана смертью матери (27 июня). Затем Гюго стал готовить к печати первое издание «Од», потребовавшее больших трудов. «Оды и разные стихотворения» («Odes et poésies diverses») появились в свет в начале июня 1822 года. Нужно думать, что работа над «Ганом Исландцем» возобновилась в июне и продолжалась до января 1823 года (январем этого года датировано предисловие). Роман вышел в свет в начале февраля 1823 года. См. «V. Hugo raconté... 1818—1821», стр. 256; то же, 1822—1841, стр. 12, E. B i r é. Victor Hugo avant 1830, стр. 287—288.

людей, пишет Гюго. Все остальное — «угадано», то есть придумано, и придумано без достаточных изучений и размышлений. На этом основании он называет свой роман «фантастическим» — в эти годы «фантастический» жанр как раз входил в моду. Конечно, «Собор Парижской богородицы» заключил в себе гораздо больше исторического труда и знаний, а во многих исторических романах конца 20-х годов местный колорит был богаче и глубже, чем в «Гане Исландце». И все же, работая над этим романом, Гюго довольно тщательно изучил изображаемую им страну и эпоху. Сюжет был построен на исторической основе, а детали воспроизведены с возможной для того времени точностью. По жанру и характеру «Ган Исландец» представляет собою, конечно, не фантастический, а исторический роман, типичный именно для начала 20-х годов, для эпохи, когда приключенческий и «черный» роман на исторические темы все больше наполнялся историей и превращался в роман исторический.

Почему Гюго, задумав «роман в духе Вальтера Скотта», обратился к столь экзотической и мало известной во Франции стране, как Норвегия? Ведь еще в 1824 году Дювике утверждал, что Скандинавия не имеет ничего общего с Европой, а потому ее древняя история не может заинтересовать современного европейца, между тем как Америка, став европейской колонией, представляет для него интерес.¹

Но это говорил строгий классик. Уже в течение полувека во Франции очень интересовались этой далекой и малоизвестной страной и даже ее литературой.² «Северная» литература, противопоставленная «южной», долгое время считалась литературой романтической по преимуществу, обладающей свойствами прямо противоположными литературе классической. Этим объясняется интерес к другим культурам и цивилизациям, которые

¹ Статья о трагедии Виктора «Гаральд, или Скандинавы». В доказательство того, что Америка интересует европейцев, Дювике указывает на «Альфиру» Вольтера («Journal des Débats», 6 февраля 1824, стр. 1).

² О северных древностях в науке и литературе Франции XVIII в. см. T. L. V e c k. Northern antiquities in French learning and literature. 1755—1855. A study in preromantic ideas, т. II, 1935 (т. II посвящен, так же как и т. I, XVIII веку).

могли бы дополнить или обогатить традиционный французский рационализм, в частности к поэзии и нравам скандинавов. Как раз в 1810-е годы появляются романы на скандинавские темы: в 1815 году переводится роман мисс А. М. Портер «Норвежский отшельник», в 1818 году М. Мардель печатает пятитомный роман «Норвежские принцы, или Мнимое братоубийство».¹ В 1817 году Гюго пишет трагедию «Ателия, или Скандинавы».²

Три страны, судьбы которых так тесно сплетались в течение столетий, интересовали французов проблемами своей государственной жизни.

Швеция была, пожалуй, самой интересной из этих стран, — не только потому, что военная авантюра Карла XII вдохновила Вольтера и много раз обсуждалась французскими историками. Длительная борьба короля с дворянской реакцией и победа над ней, одержанная благодаря помощи со стороны трех непривилегированных сословий, сопровождалась крестьянскими, налоговыми и административными реформами, которые издали казались демократическими, хотя король прежде всего старался укрепить собственную власть. В течение долгого времени эта борьба короля с дворянством делала короля в глазах непривилегированных сословий как бы представителем народа, «демократическим монархом». Таким образом, Гюго он мог казаться идеальным монархом, расторгнувшим старые связи с дворянством и заключившим союз с народом, — ведь именно этого ожидал молодой Гюго от Бурбонов и именно эти иллюзии заставляли его воспевать «законных» королей.

В эпоху национально-освободительного движения во всей Европе судьба Норвегии приобретала острый интерес. После договоров 1814—1815 годов Норвегия, в течение последних лет слабо связанная с Данией, рассматривала свою унию с Швецией как добровольное соединение с нею и требовала независимости в своих внутренних делах. Отсюда — политические трения, восстания в Христиании,

а в 1818 году ряд крестьянских восстаний в деревнях, вызванных введением новых налогов и, следовательно, направленных не столько против короля, сколько против стортинга. Гюго, при всем своем монархизме сочувствовавший национально-освободительному и даже демократическому движению, должен был с особым интересом отнестись ко всем этим событиям, вызвавшим отклики в политической прессе. Возможно, что замысел «Гана Исландца» возникает под влиянием событий 1818 года, во всяком случае в период, тотчас за ними последовавший.

Для французов основным источником сведений по истории Дании уже более полувека была книга П. А. Малле «История Дании». В этом огромном сочинении, переиздававшемся в XVIII веке трижды, рассказывается история древнегерманских племен, населявших Скандинавию, описывается их религия, культура, фольклор, даются переводы из «Эдды», из древнесеверных поэм. Затем, переходя к эпохам историческим, Малле из года в год, в виде хроники, сообщает все факты, которые находит в своих источниках. В XIII книге он подробно рассказывает драматический эпизод датской истории XVII века — жизнь и деятельность знаменитого временщика, политического деятеля и дипломата графа Гриффенфельда.

Судьба Гриффенфельда довольно характерна для абсолютных монархий XVII века. Сын простого виноторговца Шумахера, в правление Фридриха III он был библиотекарем, затем личным секретарем короля и автором «Lex regia» (1665), датской конституции, утверждавшей королевский абсолютизм. Эта конституция по существу была делом рук датской буржуазии, вырвавшей у дворянского сената высшую власть, которую он временно захватил при вступлении на престол Фридриха III. При Христиане V, первом из датских королей, вступившем на престол согласно новому закону о престолонаследии, Шумахер стал всемогущим фаворитом. Борясь со старым феодальным дворянством, считая идеалом французский абсолютизм Людовика XIV, он создал новое дворянство с новыми титулами и привилегиями, которых прежнее дворянство не имело. Возросла дисциплинарно-полицейская власть дворянства, и оно получило право не только судить и сечь крестьян, но и ссылать их в каторжные работы. Эти дворянские привилегии легли тяжелым бременем на

¹ Anna Maria Porter. Le reclus de Norvège, 1815; M. Mar-delle. Les princes norvégiens, ou le Fratricide supposé, 1818.

² E. Biré. Victor Hugo avant 1830, стр. 85; Gustave Simon. Victor Hugo auteur dramatique à quatorze ans. — «Revue d'histoire littéraire de la France», 1904; Gustave Simon. L'enfance de Victor Hugo, 1904, стр. 140—150.

сельское население Дании и Норвегии. Между тем Шумахер получил титул графа Гриффенфельда и огромные земельные владения. Император Леопольд пожаловал его титулом графа Империи, а маркграф Бранденбургский отдал ему в ленное владение остров Воллин. Шумахер присвоил себе разные почетные должности и наградил себя им же самым учрежденным орденом Слона и орденом Данеброга. Но в скором времени его многочисленным завистникам и врагам удалось уверить короля в государственной измене графа Гриффенфельда, который был арестован, предан суду и приговорен к смертной казни. По ходатайству нескольких лиц король заменил смертную казнь пожизненным заключением в крепости Мункхольме. Лишь в 1799 году, после двадцатипятилетнего заключения в крепости, шестидесятичетырехлетний узник был выпущен на свободу и восстановлен в своих званиях. Вскоре после выхода из крепости он умер.

В этой биографии Гюго привлекла прежде всего ее типичность. Можно было бы назвать десяток подобных временщиков, вознесенных милостью монарха, собственными интригами или талантами до высшего могущества, а затем низвергнутых с этой высоты, казненных, заключенных в крепость или сосланных. Граф Гриффенфельд был таким игралищем судьбы, и его жизнь при всей ее типичности могла бы показаться почти фантастической. Но Гюго увидел в этом эпизоде нечто большее: как всякий, кто обращался в эту пору к истории, он хотел найти в ней нравственный смысл, и, с другой стороны, подтверждение своих собственных политических взглядов. Политическая деятельность Шумахера представлялась ему двойственной: прежде всего, это был верный слуга государства и короля, уничтоживший власть феодалного дворянства и создавший нечто вроде «народной» или «демократической» абсолютной монархии. Этот человек, вышедший из народа и ставший великим канцлером королевства, уничтожил дворянство потому, что он был представителем народа, — о демократическом происхождении великого канцлера в романе упоминается неоднократно.¹ Шумахер словно осуществил идеал Гюго — идеал народного совет-

лика и министра при демократическом абсолютном государе.

Но Шумахер пошел дальше: утвердив абсолютизм и раздавив дворянскую оппозицию, он создал новое дворянство и отдал ему во власть народ. Тем самым он восстановил зло, с которым боролся, и, увлеченный блеском чинов и титулов, личным честолюбием, толкнул Данию на тот путь, который Францию привел к революции. В этом, по мнению Гюго, заключалась историческая и нравственная вина Шумахера, за которую он получил должное возмездие: «Те, кого он вознес, погубили его, и он не смел говорить о неблагодарности. Мог ли он жаловаться на то, что под его ногами обломились ступени, которые он воздвиг для того только, чтобы самому по ним подняться?»¹ Новейшая французская история и то, что происходило в современной Франции, заставили Гюго обратить свое внимание на этот эпизод из датской истории полутора вековой давности.

Источники, которыми пользовался Гюго, немногочисленны. На французском языке мало было дельных книг, посвященных Скандинавии и, в частности, Норвегии. Кроме «Истории Дании» Малле, Гюго за географическими и экономическими деталями обратился к «Путешествию в Норвегию» Фабрициуса, переведенному на французский язык в 1802 году. «Эдду» Гюго прочел в переводе Малле, напечатанном в том же его произведении.²

Сквозь весь роман проходит идея «демократической монархии», характерная для Гюго в начале 1820-х годов. Сюжет построен так, чтобы подкрепить эту идею.

Шумахер поступил правильно, уничтожая политические права феодалов, но совершил роковую ошибку, укрепляя социальные привилегии дворянства. С падением Шумахера восторжествовала дворянская партия, та самая аристократия, которую он неосторожно создал. Это

¹ «Han d'Islande», стр. 23. Страсть Шумахера к интригам и званиям не остыла даже в заключении, и Гюго особо отмечает это. Ср. стр. 194.

² Эти источники Гюго изучены S. P é é s. L'origine de la couleur locale scandina ve dans le «Han d'Islande» de Victor Hugo. — «Revue de littérature comparée», 1929. Можно было бы указать и на некоторые другие источники, например на «Путешествие в Лапландию» и «Путешествие в Швецию» Реньяра.

¹ «Han d'Islande», éd. Hetzel (малый формат), стр. 23, 87, 194. По этому изданию цитируем и в дальнейшем.

была партия антинародная, приведшая государство к катастрофе, а народ к нищете. Король был введен в заблуждение, он не виноват, так же как не виновата королевская власть. Король — всегда добр и демократичен, но управляет не он, а министр. Дурной министр притесняет народ, добрый — распространяет благоденствие. Задача — в том, чтобы довести до сведения монарха истину и позволить ему быть справедливым. Между королем и народом стоят посредники. Если эти посредники — жадная, ищущая своей личной и классовой выгоды аристократия, поставившая у трона своего министра, народ страдает и возмущается. Если министр — из третьего сословия, он соблюдает интересы народа, так как враги народа — только феодалы-аристократы, привилегированное сословие, к которому льнут всякого рода проходимцы, жаждущие несправедливых доходов. Согласно этой схеме и разыгрываются события романа.

Рудокопы, изнемогающие под бременем тяжелого налога, «королевской опеки», поднимают восстание. Королю неизвестны их тяжелое положение и их жалобы. Злой министр, занявший место Гриффенфельда, не только не беспокоится о них, но усугубляет их нужду, чтобы подкупом и обманом спровоцировать восстание. Восстание подавлено вооруженной силой. Но в числе восставших оказался сын вице-короля, и благодаря найденным документам и предсмертным признаниям заговор раскрывается, злого министра смещают, справедливость торжествует, а рудокопы освобождаются от «опеки». Сын вице-короля Орденер Гульденлев, случайно попавший в войско повстанцев, оказывается посредником между всемогуществом короля и рабочими, которых притесняют от имени короля. Рабочие, подняв бунт, совершили безумие, но их подбили на это провокаторы. Несмотря на восстание, они были избавлены от ненавистной «королевской опеки» монаршею милостью и властью, которая всегда справедлива и демократична. Это несколько напоминает восточные сказки, в которых молодой халиф отправляется инкогнито в гущу своего народа, узнает о злодеяниях визиря и, вернувшись во дворец, расправляется со злодеем и благоденствует народу.

Вместе с тем Орденер Гульденлев продолжает традицию, типичную для романов Вальтер Скотта и множества

французских романов: так же, как герои Скотта, он помимо собственной воли принимает участие в народном восстании, оказывается «предателем» и с трудом избегает наказания. Эта роль дает автору возможность поставить нравственную и политическую проблему и вместе с тем показать «изнутри» психологию восставших и причины, побудившие их пойти на открытое сопротивление.

5

«Ган Исландец» изобилует убийствами и казнями. Если количество смертей в романе определяет его оптимизм или пессимизм, то «Гана Исландца» следовало бы признать одним из самых пессимистических произведений мировой литературы. Однако задача его — утверждение оптимизма.

Несправедливо осужденный Шумахер разочаровался в жизни и в людях. Он не верит в добродетель. Повсюду он видит доказательство того, что все к худшему в этом худшем из возможных миров. Познав людскую неблагодарность, он не замечает людей, которые выполняют свой долг без задней мысли. Этот пессимизм — его грех и его ошибка. И вот почему.

Основным предметом философских споров между ультрароялистами и либералами в начале XIX века было понятие «совершенствования». Это понятие, впервые с большой остротой выдвинутое философией Просвещения, предполагало необходимость умственного и общественного развития, следовательно, оправдывало Французскую революцию, современное неверие, свободу мысли, конституцию. Это учение было оптимистическим по своей сущности, так как предполагало, вместе с умственным и общественным, также и нравственное совершенствование. Оно вдохновляло на борьбу за лучшее будущее, так как грядущий более совершенный строй и грядущая более совершенная нравственность должны сделать человека более счастливым. Ультрароялисты настаивали на пессимизме, утверждая, что человек всегда останется несовершенным в нравственном отношении, что разум его никогда не постигнет тайн бытия и что всегда ему нужна будет жестокая узда в форме абсолютной монархии и католической

религии. Палачи и священники, замки и казни всегда будут необходимы для этого неисправимого и по самой своей природе несовершенного существа. В разных планах и с различными интонациями говорили это и Бональд, и Жозеф де Местр, и Шатобриан (в «Гении христианства»), и другие столпы реакции, страстно полемизировавшие с теорией «совершенствования». Вот почему борьба с пессимизмом для либералов 1820-х годов была задачей политически актуальной.

Она имела значение и для роялистов, которые пытались рассматривать реставрацию Бурбонов как утверждение высшей справедливости. Так же рассматривали вопрос и доктринеры, в 1822 году сражавшиеся против реакции плечом к плечу с либералами.

В литературе разрабатывается тема мизантропии. Драма Коцебу «Мизантропия и раскаяние», представленная в Париже в 1799 году, была очень популярна и во время Реставрации. Герои Байрона с их «мизантропическими» настроениями привлекали к себе внимание также и в этом плане. Ричард III и Тимон Афинский Шекспира, Франц фон Моор Шиллера, Черный карлик Вальтер Скотта, всякого рода Люциферы, изобилующие в литературе 20-х годов, эпизодические персонажи, как, например, страшный отшельник и мизантроп в «северном» романе Фан дер Вельде из жизни XVII века («Erzstufen», ч. I), говорят о том, что эта тема шла во Францию широким потоком из «северных» литератур.

Шумахер — последовательный и убежденный пессимист. По каждому поводу он произносит сентенции и из каждого случая делает обобщения пессимистического характера, напоминающие сетоования Иова и Экклезиаста, но особенно Тимона Афинского, — эпитафия из этой трагедии украшает XII главу романа. Действительно, идея Шекспира гораздо ближе к намерениям Гюго. Иов приходит к заключению, что пути господни неисповедимы, Экклезиаст среди всеобщей суеты сует находит спасение в некоем среднем благополучии. Но Шекспир учит другому. Его опровержение пессимизма имеет общественно активный характер, так как и бедствия, постигшие Тимона, вызваны не космическими силами, а людьми. Легкомысленный, нелепо разбрасывающий свое состояние, делающий своими друзьями всех без разбора, Тимон сам виноват

в своих бедствиях. Окружающие его люди также виновны, и Алкивиад совершит должное: накажет виновных, оправдает невинных и установит справедливость. Тем самым пессимизм Тимона опровергается, и устанавливается новая точка зрения на действительность — лишенная мрачного негодования и отчаяния, но вместе с тем далекая и от бессмысленно идиллического отношения к суровой правде жизни.

В романе Гюго пессимизм Шумахера также вызван злыми людьми, — эпитафия к V главе, заимствованная из «Духовидца» Шиллера, подчеркивает это: «У него остался только печальный и пронизательный взгляд человека, глубоко познавшего людей». Пессимизм Шумахера опровергнут историей: сквозь все катастрофы человеческой судьбы и все случайности событий справедливость идет к своему торжеству. Опальный министр не мог жаловаться на постигшую его беду, так как ступени, под ним обрушившиеся, были воздвигнуты им самим. Но все же конечное оправдание было необходимым актом справедливости, ибо наказание было чрезмерно и не соответствовало вине.

Пессимизм Шумахера опровергнут не только историей. Этот мизантроп встречает другого мизантропа, совершенного и последовательного.

«— Клистадурский разбойник, — говорит юный Алефельд, — имеет только одну страсть — ненависть к людям, и только одно занятие — причинять им вред.

— Он мудр, — внезапно перебил его старик.

— Он постоянно живет один, — продолжал лейтенант.

— Он счастлив, — сказал Шумахер».¹

Так начинается сопоставление двух мизантропов, которое завершается встречей их в крепости.

«Я люблю тебя, — говорит получивший свободу Шумахер закованному в цепи Гану, — за то, что ты ненавидишь людей... Я ненавижу людей, как ты, потому что я делал им добро, а они причинили мне зло». Но Ган отвечает ему: «Ты ненавидишь их не так, как я: я их ненавижу за то, что они делали мне добро, а я воздал им злом». Шумахеру люди причинили страдания, Гану — только наслаждение, «счастье разрывать зубами еще трепещущее тело, дымящейся кровью согревать жаждущее горло,

¹ «Han d'Islande», стр. 72.

радость разбивать живых людей об утесы скал и слышать вопли жертвы вместе с треском ломающихся костей».

Услышав эти слова, Шумахер, «устыдившись, закрыл лицо руками, так как в глазах его были слезы и негодование — не на род человеческий, а на самого себя. Его благородное сердце вдруг испугалось ненависти к людям, которую оно так давно в себе носило, увидя ее отражение, словно в каком-то чудовищном зеркале, в сердце Гана Исландца».

«Чем ненавидеть людей так, как ты, — ответил Шумахер Гану, — уж лучше их любить».¹ Так Шумахер излечивается от своего пессимизма.

Образ Гана — последовательный, доведенный до предела образ мизантропа. Его трудно назвать пессимистом — из только что приведенного разговора с Шумахером видно, что он не ропщет на людей, не жалуется на свою судьбу; он считает, что все хорошо, если можно убивать. Но он — человеконенавистник, а мизантропия — наиболее яркая форма пессимизма, характерного именно для нового времени. Это — неверие в человека, в общественную справедливость, в нравственный смысл истории, это отказ от деятельности, это несчастье личное и общественное. Образ Гана доказывает, что настоящая мизантропия (то есть настоящий пессимизм) равнозначна почти нечеловеческому злодейству и лишена какого бы то ни было благородства.

Ган, людоед и убийца, получает в романе историческую окраску. Это не вампир бесчисленных «страшных» романов и повестей, начиная от «Смарры» Шарля Нодье и кончая «Колдуном» Бальзака. Ган — просто герой древних исландских саг, потомок того Ингольфа-истребителя, клипсадурского разбойника, которого победил легендарный король Рагнар Лодброк. Гюго прочел об Ингольфе в книге Малле и включил его в свой роман как отдаленного предка Гана Исландца. Ган — тип древнего варвара, существо, еще не оторвавшееся от зверя. Он пьет из черепов убитых им врагов, — но такими кубками пользовались северные герои в Валгалле.² Восторг битвы и истребления, который охватывает «героическую» душу Гана, знаком нам из древних саг и песен. Ган, умирая, хохочет, —

конечно, это хохот демонический, но и легендарный скандинавский король Рагнар Лодброк в своей знаменитой песне говорит, что, умирая на поле битвы от руки врагов, он будет смеяться. Эта песня или «ода», приписывавшаяся Рагнару, воспроизведенная Шатобрианом, была в несколько сглаженном переводе напечатана Малле в той же «Истории Дании».

Очевидно, Гюго плохо представлял себе внешний вид древнеисландских героев. Во всяком случае в Гане он хотел изобразить первобытного, дикого человека, человека, нетронутого цивилизацией, — отсюда и каменное оружие, которым он пользуется, и оленьи шкуры, из которых состоит его одежда. По внешнему виду Ган напоминает лапландцев, самый нецивилизованный в то время народ Европы. В своем «Путешествии по Лапландии» Реньяр описал этот народ, во времена Гюго, несмотря на старания Мопертьюя, еще мало известный во Франции: это люди маленького роста, с длинной рыжей бородой, и одеты они в оленьи шкуры шерстью наружу, так что производят впечатление диких зверей.¹

Итак, два эти мизантропа, один — мизантроп «по ошибке», другой — «настоящий», изображены как различные стадии человеческой истории. Ган — варвар древней поры, затерявшийся в более цивилизованном обществе, Шумахер — один из деятелей прогресса, потерявший веру в прогресс и понесший кару за то, что повернул вспять. Кровавые сцены и чудовищные образы романа имеют своей задачей утвердить его оптимистический смысл.

6

Противоположностью отчаявшемуся Шумахеру оказывается в романе добродетельный священник Атанас Мундер. Это добрый гений романа, добродетель которого, наивная в своей простоте, никогда не иссякает. Самые

индейцы, таким кубком пользовался Байрон со своими друзьями на веселых вечерах в Ньюстедском аббатстве.

¹ Реньяр путешествовал по Лапландии (то есть северной части Швеции) в 1681 году, приблизительно в ту эпоху, когда происходит действие романа, а его «Путешествие» появилось в новом издании как раз в 1822 году, когда Гюго писал свой роман (*R é g n a r d. Oeuvres complètes*, т. I, 1822). Таким образом, даже наружность Гана, при всей ее фантастичности, может претендовать на некоторый «местный колорит» и историческую правдивость.

¹ «*Han d'Islande*», стр. 373—374.

² Ср., например, *Mallet. Histoire du Danemark*, т. II, стр. 270, 271. Из черепа врага пили и североамериканские

отвратительные картины человеческой жестокости не могут поколебать его любви к людям. Своим самоотверженным рвением он дважды спасает Орденера, в последний момент раскрывая истину и восстанавливая справедливость. В 1822 году этот образ «доброго пастыря», очевидно, имел для Гюго общественный смысл. Избрав столь совершенным деятелем религии не католического священника, а «еретика», он явно оторвался от иступленного католицизма, который был характерен для крайней правой и таких ее идеологов, как Бональд или Жозеф де Местр. Атака Мундера трудно было согласовать и с «Гением христианства» Шатобриана и со взглядами «Общества благонамеренной литературы».¹

В системе столь различных образов, отливающих всеми цветами нравственных качеств, одним из самых замечательных является Бенигнус Спиагудри. Согласно поэтике жанра, сложившейся в творчестве Вальтер Скотта и подкрепленной широкой французской традицией начала XIX века, в историческом романе должен был присутствовать персонаж комический. Этот персонаж часто выполнял функцию бытоописательную, но главная его функция заключалась в том, чтобы своим присутствием разбавить трагические сцены и показать жизнь во всех ее проявлениях и противоположностях.

Образ Спиагудри выполняет важные функции: он характеризует существенный элемент общества XVII столетия — тип ученого и «интеллигента». Между тем этот элемент казался Виктору Гюго весьма значительным. В «Соборе Парижской богородицы» он обратит на него особое внимание и покажет средневековую интеллигенцию широким планом — и в образе ученого-ортодокса (лейбмедик Котье), и в образе ученого-новатора (Клод Фролло), и в образе ученого-поэта (Пьер Гренгуар). Спиагудри — нечто вроде Вадюса и Триссотена, со свойственным ученому XVII века тщеславием, раболепием перед дворянином и человеком шпаги, с большими знаниями и большой физической трусостью. Разнообразнейшие сведения, которыми он начинен, смехотворны: рунические надписи,

¹ В этом упрекает В. Гюго и аббат Пьер Дюбуа, доказывающий, что Гюго никогда, даже в 1822 году, не был добрым католиком. См. L'abbé Pierre Dubois. Victor Hugo. Ses idées religieuses de 1802 à 1825, 1913, стр. 296—297 и др.

говорит он, были начертаны богами и гигантами; морской ламбрик, который водится в соленом озере Скульде, питается песком, в башне Виглы язычник король Вермонд изжарил груди святой Этельдеры на древе святого креста, привезенного в Копенгаген Олафом III и завоеванного норвежским королем; рыба уходит от берегов Норвегии, потому что боится шума, производимого увеличивающимся населением, и т. д. Однако и эта ученость основана на «документах»: Гюго почерпнул ее в книге Фабрициуса «Путешествие в Норвегию», сообщавшей множество разнообразнейших сведений из истории, географии и экономики Норвегии.¹

«Не ученым дано руководить миром», — говорил Жозеф де Местр в «Санкт-Петербургских вечерах» (1819). Спиагудри как будто является подтверждением этой сентенции самого последовательного реакционера эпохи. Однако в этом образе нет ничего деместровского, и юмористический характер его свидетельствует о совсем других литературных традициях. В полном противоречии с Жозефом де Местром и с явно полемической целью создан образ палача, Николя Оругикса. «Это — возвышенное существо, — писал де Местр в своей знаменитой апологии палача, — это — краеугольный камень общества; ведь преступление поселилось на нашей земле и не может быть пресечено иначе как наказанием. Уничтожьте палача — и вместе с ним исчезнет всякий порядок. К тому же какое величие души! Какое благородное бескорыстие нужно предположить в человеке, который посвящает себя обязанностям, конечно, достойным всякого уважения, но столь тягостным и противоречащим человеческой природе! Поэтому общественное мнение окружает его почетом, в котором он нуждается и которого вполне заслуживает». Эти слова, вызвавшие бурю негодования в либеральных кругах

¹ S. P é d è s L'origine de la couleur locale scandinave dans le «Nan d'Islande» de Victor Hugo. — «Revue de littérature comparée», 1929. Шарль Нодье отмечал «особенное знание места действия» и «острую правду местного колорита», которая напоминала ему Вальтер Скотта («Quotidienne», 12 марта 1823. Цит. у Marcel Hervier. Les écrivains français jugés par leurs contemporains, т. III, ч. I, стр. 168). Сент-Бев также отметил «изумительную верность колорита и характеристики страны» («une étonnante fidélité de couleur et de physiologie locale»). См. De Spoelberch de Lovenjoul. Sainte-Beuve inconnu, 1901, стр. 173.

и доставившие Жозефу де Местру прозвище «друга палача», получили в эпоху Реставрации широкую известность. Изображать палача было невозможно вне того или иного, полемического или апологетического отношения к нарисованному де Местром мрачному силуэту. Этим отчасти следует объяснить появление целой толпы палачей в литературе 1820-х годов: в «Инесе Мендо» из «Театра Клары Гасуль» Мериме (1825), в повести Шаля и Бодена «Отец и дочь» (1824), в знаменитых «Мемуарах Сансона» (1830) и более поздней повести Бальзака «Эпизод из эпохи террора».

«Величие души! Благородное бескорыстие!» Николь Оругике, с профессиональным восторгом рвущий на части тела своих жертв и вздергивающий их на виселицу, жаждет вознаграждения и точно высчитывает мзду, которую он получает за каждую жизнь. У него есть честолюбие, он хочет быть палачом в столице, хочет убивать высокопоставленных и благородных людей.

«Почет, которого он вполне заслуживает», — говорит де Местр. Но у Гюго даже любвеобильный пастор не может подавить своего отвращения к профессиональному убийце, терзающему людей за плату, без малейшего риска для себя. словно для того, чтобы характеризовать противоречие между свирепыми средневековыми законами и нравственностью, выраженной в твердо сложившемся мнении народа, Гюго заставляет уstraшенного Спиагудри произносить поочередно панегирик палачу и диатрибу против него. «Как! Презрение к вам, господин хозяин? К вам, присутствие которого в провинции дает ей *merum imperium*»¹ К вам, мастер заплочных дел (*des hautes osuvres*), исполнитель мирского возмездия, меч правосудия, щит невинности? К вам, которого Аристотель в последней главе шестой книги своей «Политики» включает в число сановников, которому Парис де Путео в трактате «De syndico» определяет жалованье в шесть золотых экю... к вам, господин, собратья которого в Кронштадте приобретают дворянство после трехсотой отрубленной головы? К вам, страшные, но почетные обязанности которого с гордостью выполняются во Франконии последним из новобранцев, в Рейтлингене самым молодым советником,

в Стедиене — последним из поселившихся в городе жителей?.. Как мне не уважать вас, когда аббат Сен-Жермен-де-Пре каждый год в праздник святого Викентия дарит вам голову кабана и предоставляет вам место во главе своей процессии?»¹

Но вот путешественники выбрались из «Проклятой башни», из жилища палача, и на вольном воздухе Спиагудри вспоминает факты, свидетельствующие о всеобщем отвращении к этому «исполнителю мирского возмездия»: «Существо, вызывающее всеобщее презрение и отвращение, которое отличается от убийцы только большим числом и безнаказанностью своих убийств, сердце которого со свирепостью самых ужасных разбойников сочетает трусость, которой разбойники во всяком случае лишены... Самый презренный пищий, если его осквернило нечистое прикосновение этого существа, с отвращением бросает свои лохмотья, защищавшие от зимней стужи его болезни и его наготу. Канцлер, приложив печать к смертному приговору, бросает его под стол вместе с печатями, чтобы этим выразить свое омерзение и осуждение... В Песте приговоренный к смерти Чорчил, которому предложили помилование вместе с должностью палача, предпочел быть казненным, чем казнить. Всем известно, что Турнемин, епископ Маастрихтский, велел освятить церковь, в которой побывал палач».² Спиагудри перечисляет примеры отвращения, которое вызывает должность «защитника невинности» и «спасителя общества». Полемический смысл этих рассуждений и фактов несомненен. Страшный и отвратительный Оругике свидетельствует о том, что Гюго ни в какой мере не разделял взглядов последовательных ультрароялистов и что он уже тогда стал на путь, который в 1829 году приведет его к повести «Последний день приговоренного к смерти».

Опала Шумахера сосредоточивает вокруг крепости Мункхольма серию персонажей, характеризующих политическую ситуацию и общественные нравы. Вот притеснитель Шумахера, Алефельд, интриган, пользующийся любыми средствами для своих корыстных целей. Это типичный царедворец, для которого вся деятельность и весь

¹ «Право крови», то есть право иметь палача. (Прим. Гюго.)

¹ «Han d'Islande», стр. 112—113.

² Там же, стр. 133.

мир заключаются в рамках придворной плутни. Вот его прелюбодейная жена, стремящаяся погубить дочь своего врага и сама гибнущая в сетях своих преступных замыслов; ее любовник, типичный злодей старинных «страшных» романов, без единого человеческого чувства, вроде Скедони миссис Редклиф («Исповедальня черных кающихся»), или Амброзио Льюиса («Монах»), или Виллани молодого Бальзака («Наследница Бирагского замка»). Он, конечно, безбожник, так как не слышит в своем сердце голоса совести и смеется над робким раскаянием своей сообщницы, графини Алефельд. Все они терпят заслуженную кару, более или менее суровую, в той мере, в какой это позволяют материалы истории.

И тут же образец веселящейся молодежи 1699 года: юный Алефельд, поглощенный заботами о туалетах, о французских модах и «вкусе», который сказывается в манере носить банты и восхищаться последними романами м-ль де Скюдери. Это замечательный образ, очень напоминающий Пирси Шафтона из «Монастыря» Вальтер Скотта: то же увлечение французскими придворными модами, тот же прециозный язык, та же легкомысленная и пустая галантность, осмеянная в комедиях XVIII века, и беспомощность перед лицом опасности и серьезной жизненной проблемы.

Но рядом с этими злодеями и пустословами — добрые люди, не участвующие в свистопляске интересов и честолюбий, как, например, Левин Кнуд, носитель старых традиций, вроде Бассомпьера в «Сен-Маре».

Более оригинальны демократические герои романа, поразительно разнообразные, привлекательные и живописные. Они изображены с симпатией, приводящей на память сходных героев Вальтер Скотта; это крестьяне, суеверные и робкие, сидящие в своих захолустных хуторах, охотники — более подвижные и дерзкие и менее суеверные, рыбаки, в речи которых встречаются профессиональные морские термины, и, наконец, рабочие-рудокобы.

«Ган Исландец» — один из первых в европейской литературе романов, где изображено рабочее восстание, имеющее экономическую основу. Во многих романах Вальтер Скотта, так же как и в русских, французских и итальянских исторических романах того времени, говорится

о бунтах, восстаниях, мятежах. Но это были исключительно крестьянские восстания — пугачевское в «Капитанской дочке» Пушкина, шуанское в «Шуанах» Бальзака, миланский голодный бунт в «Обрученных» Мандзони. С другой стороны, горное дело и труд рудокопов привлекали внимание немецких романтиков, которые, под влиянием натурфилософии Шеллинга, особенно интересовались историей земли и поэзией геологических пластов. Однако Гюго интересовало совсем другое: не земля и даже не профессиональные условия труда, но общественная и экономическая проблема рабочего.

С особенной остротой эта проблема могла быть поставлена на скандинавском материале. В Норвегии и Швеции горное дело развивалось особенно успешно. Серные, свинцовые, каменноугольные, серебряные рудники Швеции славились в Европе и привлекали внимание путешественников. Подробно и живописно описал их Реньяр в своем «Путешествии в Швецию».¹ Борьба рудокопов против «королевской опеки» — исторический факт, который и навел Гюго на мысль связать историю Шумахера с «рабочим вопросом».

За десять лет до Лионского восстания с замечательной для того времени зоркостью Гюго обнаружил причины рабочих волнений. Изображенное им восстание имеет экономический характер. Рудокопам не хватает средств на самое необходимое. Они равнодушны к вопросам политики, им безразлично, кто министр, Шумахер или кто-нибудь другой, и потому Муздемону с трудом удается его провокация. Рудокопы будут верными подданными короля, если только их экономические требования будут удовлетворены. В известной мере это отражает действительное положение вещей и в Скандинавии в конце XVII века и во Франции в начале Реставрации. В еще большей степени это отражает точку зрения, которую Гюго хочет внушить своему читателю: народу прежде всего нужны сколько-нибудь сносные условия существования, он не станет сражаться за форму правления, и дело правителей — удовлетворить его элементарные материальные потребности.

Вместе с тем Гюго как будто понимает, что рудокопы — элемент, наиболее способный к революции: их сплочен-

¹ R é g n a r d. Oeuvres complètes, т. I, 1822.

ность, являющаяся результатом условий труда, отсутствие всякой собственности, и тем более земельной, низкая оплата — все это делает их грозной революционной силой Норвегии. И это также могло быть понято лишь в условиях современной Гюго Франции.

7

Задача Гюго заключалась в том, чтобы изобразить страну во всем ее национальном и историческом своеобразии. События, пейзаж, нравы и обычаи, вкусы, одежды, имена — все было необычайно для глаза и слуха рядового француза. Здесь торжествовал местный колорит, в той мере, в какой это было доступно для французской литературы 1822 года.

Местный колорит распространяется даже на орфографию. Все имена — строго скандинавские, ни одно не переделано на французский или латинский лад. Французам, в те времена мало интересовавшимся иностранными языками, особенно трудно было произносить эти экзотические имена. Гюго говорит об этом в предисловии к первому изданию: «Живописная сторона романа была особенно тщательно разработана автором; здесь часто встречаются «К», «У», «Н» и «W», хотя автор употреблял эти романтические буквы только с величайшей осторожностью; встречаются также многочисленные дифтонги, чередующиеся с большим вкусом и изяществом».¹ А в предисловии ко второму изданию, возражая своим критикам, он в шутку обещает, когда станет членом Стокгольмского королевского общества или Бергенской академии, предложить норвежцам реформировать их язык, так как он режет слух парижанкам.²

Вопрос об иностранных именах в начале 20-х годов был поднят Огюстеном Тьерри, утверждавшим, что модернизированные имена средневековых королей искажают историческую перспективу и не позволяют современному читателю представить себе древних варваров в их подлинном варварском аспекте. Называя Хлодвиг — Луи, а Кар-

ла Великого — Шарлемань, мы невольно представляем себе этих франкских королей в виде галантных принцев XVII столетия. Модернизированные имена мешают воссоздать подлинную картину нравов эпохи переселения народов и сложения франкского государства. Реформа Тьерри вызвала шумные споры в научной литературе и прессе, и Гюго был одним из первых писателей, который ради более точного воспроизведения местного колорита воспользовался предложением Тьерри.

Полемика эта звучит не только в предисловиях. Фредерик Алефельд рассказывает Этель Шумахер и ее отцу историю Гана. Но для его классического слуха, воспитанного на романах м-ль де Скюдери, эти северные имена слишком грубы. Он хотел бы пересказать приключения Гана языком более нежным и утонченным: Гана Исландца он назвал бы Ганнусом с острова Туле, а ведьму Тоарку — Теонной; бревно, на котором Ган приплыл в Норвегию, он превратил бы в колесницу, запряженную двумя драконами; Ган должен был бы влюбиться в пастушку Альсиппу, и т. д.¹ Вся «аутентичность» норвежской обстановки и костюмерии (фактически, конечно, у Гюго в достаточной мере условная) и во всяком случае весь художественный смысл романа был бы уничтожен этой приторной классической раскраской. Поэтический замысел Фредерика является злой сатирой не только на галантно-героический роман XVII века, но и на современный Гюго классицизм, пытавшийся пригладить историческую действительность и подогнать ее к литературным традициям. Ведь не только непримиримые классики, но и сам Нодье считал возможным в художественном произведении приблизить написание иностранных имен к привычным для французов формам и вместо «Argyle» и «Balvaig» писал «Argail» и «Balva».²

8

Вся эта масса персонажей связана богатым, разнообразным, стремительным действием. События, теснясь, следуют одно за другим, между людьми самых различных

¹ «Han d'Islande», стр. 74—75.

² Ch. Nodier. Предисловие к первому изданию «Трильби» (1822). — Oeuvres, т. III, 1832, стр. 190.

¹ «Han d'Islande», стр. 5.

² Там же, стр. 9—10.

сословий и состояний происходят неожиданные встречи. Сын вице-короля попадает в шахту рудокопов, в логово разбойника и в жилище палача; хранитель морга оказывается обладателем шкатулки с драгоценными документами; офицер, которому поручена государственная тайна, гибнет на пустынном берегу от руки бандита; миссионер попадает в тюрьму, а сановника королевства вздергивает на виселицу его собственный брат — палач. Бесконечный поток событий, толпы людей, нестерпимо пестрая жизнь, по которой, как по канве, случай вышивает свой замысловатый узор.

Узор этот полон своеобразной логики, а случай — лишь покорный слуга некоей высшей целесообразности. Это она связала столь различных людей в нерасторжимом единстве событий, провела сомневающихся сквозь ряд поучительных испытаний, вознаградила добрых и наказала злых за дела, которые они совершили по своей свободной воле. «Да, часто глубокий смысл обнаруживается в том, что люди называют случаем. Словно таинственная рука скрыта за событиями, которым она как будто указывает путь и цель. Говорят о причудах фортуны, о капризах человеческого счастья, и вдруг из этого хаоса блеснут страшные зарницы или чудесные лучи; и людская мудрость склоняется перед высокими поучениями судьбы». ¹ Судьба карает детей за преступления отцов, и тот, кто роет другому яму, сам в нее попадет.

Эпиграф к этой главе, заимствованный из «Эмилии Галотти», подчеркивает ту же идею: «Поверьте, слово «случай» — богохульство; ничто под солнцем не происходит случайно; и разве вы не видите во всем этом цели, указанной провидением?»

Почти в тот же период Гюго писал в своей оде «История» (1823):

Le sort des nations, comme une mer profonde,
A ses écueils cachés et ses gouffres mouvants.
Aveugle qui ne voit, dans les destins du monde,
Que le combat des flots sous la lutte des vents. ²

¹ «Hau d'Islande», стр. 224.

² «Судьба народов, подобно глубокому морю, имеет свои скрытые скалы и подвижные пучины. Слеп тот, кто видит в жизни людей одну только битву волн под борьбою ветров!» («Odes et ballades», кн. II, ода 2).

Когда раскрылась таинственная история со шкатулкой, Орденер стал размышлять на те же темы: «Он был глубоко изумлен необычайной судьбой, которая послала его в погоню за страшным разбойником, чтобы найти эту шкатулку, находившуюся у его старого проводника Беннигнуса Спиагудри, — так что она следовала за ним в то время, когда он ее искал. Он думал также о великом поучении, заключенном в событиях, которые, погубив его посредством роковой шкатулки, теперь при ее же помощи спасали его». ¹

Но эта «таинственная рука», определяющая ход событий, отнюдь не лишает человека свободы и независимости. Философы реакции, стремясь дискредитировать разум к вящей славе авторитета и откровения, говорили о несвободе человека, о невозможности для него постичь смысл существования, самостоятельно разбираться в проблемах нравственности и действовать. В разговоре Шумахера с Орденером этот вопрос разрешается в пользу свободы.

— А вы, молодой человек, все так же придерживаетесь своих безумных идей относительно независимости?

— Если бы у меня не было этих безумных идей, меня бы здесь не было.

— Каким способом вы приехали в Дронтгейм?

— На лошади.

— Каким способом вы приехали в Мункхольм?

— На лодке.

— Жалкий безумец! Он считает себя свободным и сходит с лошади, чтобы сесть в лодку. Твою волю выполняет не твое тело, а животное, материя. И ты называешь это своей волей?»

И Орденер отвечает на эти аргументы, отрицающие свободу воли, простым доводом:

«Я заставляю другие существа повиноваться мне». ²

Фатализм Шумахера, его неверие в свободу воли связаны с его пессимизмом и мизантропией, и Орденер тут же отмечает это.

Таким образом, все это пышное действие имеет своей задачей оправдать тайную целесообразность, в нем обна-

¹ «Hau d'Islande», стр. 380.

² Там же, стр. 35.

руживающуюся. Люди беснуются в своем честолюбии, стремятся к славе, совершают подвиги и преступления, — и во всем этом обнаруживается справедливость, управляющая в конечном счете историей. Каждая индивидуальная судьба приводит к этой цели: Ган выражает логический предел пессимизма, опровергнутого его образом; Шумахер отрекается от пессимизма, узрев результат его в человеческой душе; злобные интриги честолюбцев и мошенников приводят их к гибели, упорная вера в человека делает пастора и епископа орудиями высшей справедливости, оказавшейся, наконец, справедливостью земной; богатый аристократ после тяжких испытаний одерживает победу над врагами, сострадая жертвам общества и став другом униженных и оскорбленных; палач самой мерзостью своей психологии отрицает учение реакционных мракобесов, считавших его необходимым воспитателем человечества. Очевидно, ложность этих человеконенавистнических теорий нужно было показать в героях и событиях, опровергнуть пессимизм образами пессимистов, продемонстрировать справедливость, торжествующую в кажущейся бессмыслице случая. Этой основной задаче подчинены все элементы романа. Его можно было бы назвать «Ган Исландец, или Пессимизм», так же как роман Вольтера называется «Кандид, или Оптимизм». Гюго с той же последовательностью, хотя совершенно другими, более сложными средствами и не столь прямолинейно, доказывает свой основной тезис, который в 1820-е годы был не менее актуален, чем в 1750-е годы прямо противоположный тезис Вольтера.

9

Как придать единое движение этой массе людей? Ответ был предопределен самым замыслом: исторический роман предполагал изображение целого народа в момент политического конфликта, когда крупное политическое событие, всколыхнув страну, вовлекает в свой круговорот все общество до самых последних его глубин. Вот почему в центре такого романа неизбежно должна стоять политическая интрига. Она сосредоточена вокруг Шумахера, заключенного в крепость Мункхольм. И тут выступает довольно распространенный в те времена мотив — погоня

за документом. Шумахер поручает некоему капитану Диспольсену доставить ему бумаги, которые должны доказать его невинность и раскрыть козни врагов. Бумаги эти хранятся в железной шкатулке. Диспольсен везет ее в Мункхольм, но по дороге погибает от руки Гана.

Читатель с самого начала попадает в атмосферу пока еще непонятного ему беспокойства. Все говорят о капитане Диспольсене, ожидают его, отворяют ему ворота крепости, в то время как труп его уже лежит в морге. Капитан Диспольсен должен был высадиться на урктальском берегу, — именно там найден труп неизвестного. По стальной цепочке подарку Шумахера, опознают труп: это капитан Диспольсен. Между тем командир кордегардии не позволяет поднимать моста в Мункхольме — «так как должен прибыть капитан Диспольсен». Молодой Алефельд приветствует Орденера, принимая его за капитана Диспольсена. «Хотите выпить чего-нибудь, капитан Диспольсен?» — «Я не капитан Диспольсен», — отвечает Орденер. «Наконец-то приехал капитан Диспольсен!» — говорит Шумахер, слыша шаги входящего Орденера. Так капитан Диспольсен или, вернее, его шкатулка захватывают внимание читателя и определяют путь, по которому будет развиваться действие.

Кто убил капитана Диспольсена? Ган. Это великан, говорят одни. Это карлик, говорят другие. О Гане говорят все, и на первых же страницах романа шкатулка связывает его с центральным действием. Установив, что Диспольсена убил Ган, Орденер отправляется на поиски разбойника. Так начинается серия приключений, составляющих сюжет романа. Шкатулка оказывается в руках Спиагудри, который служит проводником Орденеру, разыскивавшему Гана, а затем, после гибели Спиагудри, она попадает в руки пастора Мундера, который предъявляет ее суду. В поисках шкатулки Орденер и Спиагудри попадают в дом палача, где они встречаются с Мундером и переодетым Ганом. Затем, после единоборства с Ганом в его пещере, Орденер попадает в шахту, присоединяется к восставшим и оказывается свидетелем провокации. Так в поле зрения читателя оказываются все герои романа, связанные неразрывными узами политической интриги, — от палача, который должен казнить Шумахера и казнит своего брата Муздемона, до перевозчика, которому Орде-

нер дарит алмазную брошь, и до охотника, который охотится на медведя Гана, спасает Орденера и участвует в восстании. Связи между отдельными героями иногда кажутся даже слишком намеренными; каждый персонаж, каждый предмет приобретает в романе особый смысл. Брошь Орденера, подаренная им перевозчику, играет определенную роль в момент, когда он попадает в руки горняков. Пропуск, огданный пастором Орденеру, спасает последнему жизнь. Если Этель читает отцу «Эдду», то это дает повод молодому Алефельду рассказать о происхождении Гана, который отдаст его на съедение своему медведю. Задача автора заключается в том, чтобы показать взаимозависимость всех классов и людей, стоящих на противоположных концах общественной лестницы. Судьба пользуется случайными предметами — клочком пергамента, драгоценным камнем, железной шкатулкой, чтобы заключить героев в круг своих предначертаний: ничто не случайно, хотя все может показаться случайным в непостижимом калейдоскопе событий. Так мотив «охоты за документом» приобретает важное композиционное значение.

Политическое событие организует действие, создает и разрешает конфликт. Вокруг этого события складываются частные отношения и распутываются индивидуальные судьбы. Как во всех исторических романах эпохи, любовная интрига приобретает здесь политический смысл. Сын вице-короля влюблен в дочь опального министра, заключенного в крепости, — опять-таки любовь между представителями двух лагерей, обычный мотив исторического романа, выполняющий важную образительную функцию. Благодаря этой любви сын вице-короля вникает в суть политических интриг, понимает ситуацию, знакомится с народом и его нуждой и в известной мере усваивает его интересы.

«В этой книге, — писал Гюго в предисловии 1833 года, — довольно ярко сказывается возраст автора и особое состояние души, воображения и сердца в юности, когда любят первую любовь, когда затруднения мещанской жизни кажутся грандиозными и поэтическими преградами, когда голова полна героическими фантазиями, которые возвеличивают все в ваших собственных глазах».¹ Гюго

имеет в виду свою любовь к Адели Фуше, своей будущей жене, и решительное нежелание ее отца выдать дочь за весьма юного и материально не обеспеченного поэта. Любовь Орденера к Этели, следовательно, имеет автобиографическое основание, и бой Орденера с Ганом напоминал Гюго его борьбу с рифмами и издателями. Лирические сцены романа для литературы 20-х годов имели большое значение. То было время первого бурного успеха «Поэтических размышлений» Ламартина, и поэт-романтик Фонтане утверждал, что те, кто был молод в 1820-е годы, никогда не забудут поцелуя Орденера и Этели. Поцелуй этот «очистил» их от эротики, изображенной в «Фоблазе» Луве де Кувре и других романах XVIII века. Это была новая, «чистая» любовь: «Этот роман поэта привел нас на сторону подготовлявшейся реакции против Пигу-Лебрена и его грязной школы».¹

10

В 1823 году народные сцены во французском историческом романе — явление редкое, хотя образцы таких сцен можно было легко найти в романах Вальтер Скотта. Краткие эпизоды в хижине рыбака и в лагере повстанцев или беседа в морге, которою открывается роман, — великолепная жанровая живопись, свидетельствующая о глубокой симпатии к народу и о поразительном для того времени понимании его нужд. Местный колорит, собранный в книгах Малле и Фабрициуса, превращается в бытописание, при помощи нескольких штрихов дающее характеристику страны и класса.

«— Вот к чему приводит любовь, сосед Нильс! Эта бедняжка Гут Стерсен не лежала бы теперь вытянувшись на большом черном камне, как забытая отливом морская звезда, если бы она думала только о том, чтобы подбить гвоздями барку или починить сети своего отца, нашего старого приятеля. Да утешит его в горе святой Усуф-рыболов.

— А ее жених, — подхватил резкий и дрожащий голос, — Гиль Стадт, молодой красавчик, который лежит

¹ Fontaney. Romans de Victor Hugo, nouv. éd. — «Revue des deux Mondes», 1832, т. VI, стр. 376.

¹ Cp. «Lettres à la fiancée», стр. 171—172, 272.

рядом с ней, не попал бы сюда, если бы он не ухаживал за Гут и не искал богатства в проклятых копиях Рераса, а провел бы свою молодость, качая колыбель младшего брата под закоптелыми бревнами своей хижинки.

Но вот вмешивается еще один собеседник, сосед Нильс: «Ваша память слабеет вместе с вами, тетушка Олли; у Гиля никогда не было брата, и потому-то скорбь бедной вдовы Стадт особенно сильна, так как ее лачуга теперь совсем опустела; если она захочет поднять глаза к небу, чтобы утешиться, то между ее взором и небом она увидит свою старую кровлю, с которой еще свешивается пустая колыбель ее ребенка, выросшего в высокого юношу, а теперь ставшего трупом».¹

Разговор продолжается. От чего умерла Гут Стерсен? Утопилась после смерти своего возлюбленного, говорит один. Утонула, спеша в лодке на свидание, чтобы отпраздновать со своим любовником-солдатом смерть своего жениха. Так спорят старухи, старые рыбаки, солдат, Спиагудри, смотритель морга. Перед этими двумя трупами высказываются различные мнения, и для читателя не совсем ясно, какое из них справедливое. И это не важно. Важно то, что один и тот же факт вызывает столь различные толкования и что эти толкования определены положением и характером говорящих. Старухи и солдат, сосед Нильс и Спиагудри, оказавшийся тут же таинственный Ган, молодой человек в плаще и шляпе, украшенной алмазной брошью, — все они рассматривают трупы с совершенно различными интересами, надеждами и скорбью, и одно и то же зрелище по-разному отражается в их сознании.

Столь же разнообразны предположения о том, как погиб капитан Диспольсен и кто такой отшельник, встретившийся Орденеру и Спиагудри в жилище палача, чем объяснить свет, зажегшийся в далеких пустынных горах.² В каждом данном случае личные или особо направленные интересы вызывают своеобразную, более или менее ложную интерпретацию событий.

С первой же страницы романа мы обнаруживаем социально дифференцированные психологии. Эти различные

точки зрения постоянно сопровождают действие, словно неожиданные резонаторы, разлагающие звук на его составные части.

Несомненно, здесь отражается взгляд, усвоенный современной романтической историографией: значение исторического события не может быть понято, если не учесть отношения к нему народа, оценки, которую дает ему народ. Отсюда — интерес к «общественному мнению» и к разнообразным откликам, которые вызывает один и тот же факт в различных социальных средах, а также к мифам и легендам, которые складываются вокруг событий, — так как эти легенды более «правдивы» и исторически показательны, чем сами факты, очищенные и обезличенные слишком критически настроенными историками. Исторический роман, рассматривающий историю с ее домашней стороны, больше даже, чем сама история, должен интересоваться этими многочисленными, различными и даже противоположными отражениями факта в различных средах и социально дифференцированных сознаниях.

11

Историческая и нравственная целесообразность, управляющая событиями в непостижимом хаосе случайного, обнаруживается только в потоке действия. Чем сложнее этот движущийся ребус событий, тем поразительнее внезапно обнаруживающийся в нем смысл. Отсюда — то громадное количество действия, которым отличается «Ган Исландец». Действие почти непрерывно. Каждая глава сообщает о новом событии, включает в роман новое лицо, устанавливает связи между отдельными группами персонажей. Описаний внешнего мира в романе сравнительно немного, психологического анализа также. Почти исключены и пояснительные главы, столь обычные у Вальтера Скотта. В нескольких словах сообщается предыдущая история Шумахера, но характеристика эпохи почти совершенно отсутствует: она не нужна, так как все необходимые сведения читатель получит из самого романа.

В предисловии к первому изданию Гюго иронически отзывается о «серьезном» историческом романе: он будто бы понял, что его роман нельзя принимать всерьез, только

¹ «Han d'Islande», стр. 13.

² Там же, стр. 20, 36, 132, 204.

тогда, когда принялся за предисловие. Обычно в предисловии подробно характеризуется эпоха действия, политическая ситуация, словом, дается обширная экспозиция, которая должна объяснить дальнейшее. Гюго отказывается от такого предисловия — не потому, что роман его никуда не годен, но потому, что старая манера кажется ему скучной и бесполезной (об этом читатель должен догадаться по ироническому тону предисловия).

«Каждая глава здесь складывается в виде сцены и живет самостоятельной жизнью, — писал Сент-Бёв в 1829 году, — это роман, развивающийся в серии небольших драм. «Ган Исландец» подготавливает «Кромвеля».¹ Эту композицию сам Гюго в 1833 году назвал «прерывистой и одышливой». Несомненно, в «Соборе Парижской богородицы» совсем другая манера повествования. Но эта «прерывистость» и «одышливость» вполне соответствовали замыслам и поэтике Гюго 1822 года: нужно было показать неожиданность, даже непостижимость событий, многоликость действительности, которая бушует в романе, как бурное море, угрожая поглотить в своей пучине хрупкие судьбы героев. Вот почему насканивают одна на другую сцены, сталкиваются разнообразнейшие лица, буйно движется пестрая панорама жизни.

События вторгаются в роман неожиданно. Такое впечатление производит уже сцена в морге, где к двум трупам присоединяется еще один, и действие начинается без малейшего предупреждения, без какой бы то ни было экспозиции, — ведь экспозицией грешила классическая трагедия, которой уже и теперь Гюго предпочитает «непонятного» Шекспира.

Действие развивается словно толчками, словно в реалистической фантазмагии: морг, Мункхольм, известие о смерти Диспольсена, любовь молодых людей, исковерканный труп, поход в горы, встречи с палачом, со священником, с крестьянами, смерть молодого Алефельда, поединок с Ганом, восстание... Читатель находится в непрерывном напряжении, так как на каждом повороте дороги его подстерегает страшная, волнующая неожиданность.

Цикл событий, завершающихся судебным процессом, очень широк и захватывает все круги общества, всю Норвегию. В одном плане его никак не передать. То, что задумано в кабинете министра, что подготовлено в каморке рудокопа, неразрывно связано с судьбой Шумахера и Орденера, с трупами в морге, с палачом и с разбойником. Все эти герои, сцены и среды должны быть разработаны самостоятельно, чтобы показать единство процессов, связывающих их нерасторжимым узлом. Роман, подобно большой и сложной фразе, построен по принципу сочинения, и каждая из частей повествования представляет собою самостоятельный центр, включенный в общий цикл на равных с другими основаниях. Этим и определяется многоплановость действия.

Гюго не следит за каждым из своих героев с педантическим вниманием классика. Он начинает повествование без предупреждения, ничего не объясняя, и так же неожиданно прерывает рассказ, чтобы вернуться к герою в следующий момент его биографии. Это происходит даже в том случае, когда мы почти не теряем героя из виду. Едва ли не каждый шаг Орденера нам известен, и все же многое совершается за занавесом. Автор не сообщает нам о том, что ОрдENER вместе со Спиагудри оставил Дронтейм и отправился в горы, хотя нам известно, что это должно было произойти. После того как ОрдENER вышел из покоев Левина, автор предлагает читателю перенестись за город, чтобы услышать шаги двух путников на звонких камнях дороги, ведущей к Сконгену, и послушать их разговор. Каждая глава представляет собою новую картину, подобно драме Шекспира, где так часто меняются декорации и герои, где действие развивается с неумолимой логикой, но в виде отдельных, всякий раз новых, часто неожиданных картин. Это метод картин, драматическая композиция, которая в романе Гюго связана с композицией вальтерскоттовского романа. За этой вальтерскоттовской или шекспировской техникой читатели видели особое восприятие мира, особую интерпретацию действительности.

Гюго намеренно дробит свое повествование на множество сцен-картин, тасуя их и переплетая так, чтобы создать впечатление одновременного развития многих сюжетных линий, непрерывного потока жизни. На пер-

¹ Проспект собрания сочинений В. Гюго 1829 г. См. De Spœlbergh de Lovénjou l. Sainte-Beuve inconnu, 1901, стр. 173.

вых же восьмидесяти страницах место действия меняется более двенадцати раз, притом без малейшей подготовки: словно занавес падает в конце одной сцены и поднимается вновь над другой. И всякий раз место действия резко характеризуется и само представляет исторический и драматический интерес.

Уже здесь проявляется изобразительное мастерство Гюго. Он рисует десятки самых разнообразных пейзажей — широкие перспективы с птичьего полета, ущелья и пещеры, в которые еле пробивается свет, средневековые замки, бросающие тень в долину, разнообразнейшие интерьеры, от хижины, где живет крестьянин, до мрачной башни, где поселился палач, и другой башни, обиталища Вермунда-изгнанника, которую Гюго списал с полуразрушенной башни Рош-Гийона.¹ Это изобразительное мастерство связано с историческими интересами Гюго. Развалины старых замков в это время особенно привлекали его, как следы целых эпох, пережитых его страной.² Остро драматическое чувство старины проявляется уже и в «Гане». Вся Норвегия здесь покрыта руинами: «Пусть читатель не удивляется тому, что на вершинах норвежских гор мы часто встречаем развалины. Тот, кто бродил по горам Европы, конечно, часто замечал остатки укреплений и замков, прилепившихся к вершинам высочайших скал, словно гнезда умерших ястребов или орлов. Особенно в Норвегии, в тот век, в который мы перенеслись, такие воздушные сооружения поражали и своим разнообразием и своим количеством. Это были то длинные крепостные стены с обвалившимся гребнем, точно поясом обвивавшие какую-нибудь скалу, то тонкие остроконечные башенки, словно короны увенчивающие вершину утеса; или на седом челе высокой горы толстые башни вокруг большого замка, которые издали напоминали старинную тиару... Все эти сооружения, сочетавшие своеобразные и почти неведомые нашему времени архитектурные стили, смело воздвигнутые в недоступных, казалось бы, местах, оставили там одни только развалины, словно для того, чтобы свидетельствовать одновременно о величии и суетности человека. Быть может,

в этих стенах происходило нечто более достойное рассказа, чем все то, что рассказывают на земле? Но события проходят, видевшие их глаза закрываются; предания исчезают вместе с годами, словно огонь, которому дали погаснуть; и кто же сможет теперь проникнуть в тайны веков?»¹

Развалины, покрывающие Норвегию, придают эпохе историческую глубину. Перспектива далекого прошлого возникает вместе с пейзажем. Спиагудри рассказывает исторические легенды, связанные с «проклятой башней» и с другой, треугольной башней, с горой Ольме, с крепостью Вермунда; встреча рудокопов происходит в прибрежной равнине, над которой господствует замок Радульфа-великана, охраняющего местность от нечистой силы. Легенды и суеверия, характерные для норвежца XVII века, связаны с руинами и пейзажами.

Однако описаний в романе немного: огромное место в нем занимает диалог. Он выполняет многообразные функции, прежде всего функцию осведомительную. В разговорах действующих лиц сообщаются их намерения, тревоги, то, что они видят и слышат. Близость Гана Исландца к двум путникам, поднимающимся на гору Ольме, известна нам только из слов Спиагудри, услышавшего рычание, увидевшего на повороте тропинки силуэт Гана и его сверкнувшие во тьме глаза. Целые страницы заполнены диалогами, из которых мы узнаем о положении рудокопов, о замыслах интриганов, о взглядах Шумахера. Историю казни Шумахера сообщает его палач, о переломе в своих взглядах говорит он сам. Диалог является средством характеристики и средством непосредственного показа сцены и людей. Автор уходит за кулисы, перед нами остается человек, говорящий и действующий, сама жизнь, показанная без помощи экрана и посредника.

«Мой роман, — писал Виктор Гюго впоследствии, — представлял собою драму, сцены которой были картинами, а декорации и костюмы были заменены описаниями. К тому же все персонажи сами себя живописали; эту мысль внушили мне сочинения Вальтер Скотта».¹

В «Гане Исландца» диалогическая форма достигает высшей точки своего развития в прозе Гюго. Впоследствии

¹ «V. Hugo raconté... 1818—1821», стр. 246.

² Ср. оду «К развалинам Монфор-Ламори» (октябрь 1825). — «Odes et ballades», кн. V, ода 18.

¹ «Han d'Islande», стр. 179—180.

² «V. Hugo raconté... 1818—1821», стр. 41.

описание вновь вступит в свои права, и авторская речь сильно потеснит диалог. Это будет соответствовать процессам, совершавшимся во французской повествовательной литературе 30-х — 40-х годов.

В той же традиции, в традиции Скотта и Шекспира, развивался у Гюго эстетический принцип, впоследствии сформулированный в предисловии к «Кромвелю»: постоянное сочетание трагического и комического, шутовского и серьезного. Разговор в морге перед тремя трупами носит комический характер, хотя речь идет об одинокой матери, убийстве и самоубийстве. Смерть преследует Спиагудри по пятам, но страхи его кажутся смешными. Ган рычит на крыше морга: это предвещание смерти, но Спиагудри, предполагая, что это храпит его помощник Оглиниглап, вспоминает епископа Аригрина: «Спящий лапландец столь же шумлив, как бодрствующая женщина». Орденер переплывает залив, направляясь к Спладгесту, и Гюго не упускает случая пошутить: «Он мог быть уверен, что все равно попадет туда — мертвым или живым». В страшную беседу с палачом Спиагудри помимо своей воли вносит комическую нотку, которая только подчеркивает трагичность обстановки. Эта столь «шекспировская» особенность здесь, однако, явно связана со Скоттом. Сочетание трагического и комического Гюго особо отметил в романах «шотландского волшебника»: «Вальтер Скотт обладает великим искусством: он возбуждает смех и вызывает жалость почти одновременно, и переход от одного к другому кажется таким естественным, что контраст почти не ощущается».¹

12

Книга эта, писал Гюго в 1833 году, носит на себе следы того, что автор ее в одиннадцать лет читал Дюкре-Дюмениля, в тринадцать — Августа Лафонтена, в шестнадцать — Шекспира: «Странная и крутая лестница, которая неожиданно приводит вас в ваших литературных симпатиях от нелепого к сентиментальному и от сентиментального к возвышенному». Действительно, все три «направ-

ления мысли» или литературные традиции слились в этом романе в прочное единство: Дюкре-Дюмениль с его чудовищными и страшными приключениями оставил свою печать на главном герое, Август Лафонген торжествует в любви двух молодых людей, написанной, как сообщил сам Гюго, на основании личного опыта и наблюдения, влияние Шекспира сказалось в образе Шумахера, в драматизме положения и композиции, в смешении жанров, в показе разнообразнейших страстей, чувств, людей и мировоззрений, в попытке глубокого философского изображения человеческих судеб. Могучее влияние Скотта шло приблизительно в том же направлении. В этих трех различных планах и был воспринят роман современниками.

«Ган Исландец» явился событием в истории французского романа. Многие почитатели Гюго ставили этот роман даже выше «Собора Парижской богоматери», и сам автор протестовал против такой оценки в предисловии 1833 года. Восторги современной молодежи получили свое выражение в цитированных словах Фонтане. «Мой друг, говорю вам (а вы — сотый человек, кому я это говорю), — писал автору Альфред де Виньи, — вы создали прекрасное, великое, неувядаемое произведение. Вы совершили все, чего я ожидал, когда держал в руках первую главу. Вы заложили во Франции фундамент для Вальтер Скотта. Ваша прекрасная книга будет для нас как бы мостом от него к нам и переходом от его колорита к колориту французскому».¹ Сент-Бёв в проспекте собрания сочинений Гюго называл этот роман первым французским драматическим романом, образцом жанра, который через несколько лет был разработан Альфредом де Виньи.²

Конечно, все почти критики связывали роман с традицией Вальтер Скотта, и в анонсе нового издания издатель Ш. Госселен утверждал, что автор «Гана Исландца» и «Бюга Жаргалия» так же, как Альфред де Виньи, не нуждается в образцах, чтобы создать превосходный ро-

¹ Письмо от февраля 1823 г. (A. de Vigny. Correspondance, éd. Conard, т. I, стр. 33—34).

² «Ган Исландец» был бы самым удачным по композиции и самым драматическим романом французской литературы, если бы не существовало «Сен-Мара» (Ch. de Schœlcher de Lovenjoul. Sainte-Beuve inconnu, стр. 173).

¹ «Conservateur littéraire», декабрь 1819, т. I, ч. I, стр. 69. В «Littérature et philosophie mêlées», где перепечатана эта статья, цитируемые слова вышущены.

ман.¹ Еще Флобер, работая над «Мадам Бовари», обнаруживал в «Гане» дыхание большого таланта.²

Но рассматривая роман в традиции Скотта, даже благожелательные рецензенты находили — несмотря на «несомненный талант» автора — его краски слишком яркими, положения слишком напряженными, а картины чрезмерно жестокими.³ В рецензии, посвященной «Гану», Нодье говорил о «неистовом» жанре, об «экстравагантных» приключениях и необузданном воображении, все же указывая на связь романа с произведениями Скотта.⁴ Раздраженный монархизмом Гюго и «готикой» «Гана», Стендаль не усмотрел в романе ничего романтического. «Многие порядочные люди не пожелали завтракать рядом с трупами, пить из человеческого черепок и ужинать у палача в кругу его семьи», — острит сотрудник «Journal des Débats».⁵ По мотивам романа Жерар де Нерваль сочинил мелодраму «в трех действиях и девяти картинах».⁶ Между тем «Ган Исландец» стал образцом романтического исторического романа, и эту репутацию, несмотря на свои «готические» элементы, он сохранил вплоть до появления «Сен-Мара». «Ган» был первым произведением Гюго, переведенным на английский язык (в несколько сокращенном виде). Издание украшали четыре гравюры Дж. Крукшенка.⁷

13

После «Гана Исландца» стало ясно, что Гюго перешел в лагерь романтизма. Критические статьи Гюго не оставляли в этом никакого сомнения.

В июле 1823 года появился первый выпуск журнала

¹ «Journal des Débats», 19 ноября 1828.

² Flaubert. Correspondance, éd. Conard, т. III, стр. 370.

³ Ch. Nodier. Oeuvres de M. Cooper. — «Journal des Débats», 21 ноября 1823.

⁴ «Quotidienne», 12 марта 1823. Частично перепечатана в «V. Hugo raconté... 1822—1841», стр. 13—15. Ответ на эту рецензию см. в предисловии Гюго ко второму изданию «Гана Исландца».

⁵ L. S. Рецензия на Théaulont et Ramond. Femmes romantiques. — «Journal des Débats», 22 марта 1824.

⁶ Aristide Marie. Gérard de Nerval, le poète, l'homme, 1914, стр. 398.

⁷ J.-B. Barrère. Victor Hugo et la Grande-Bretagne. — «Revue de littérature comparée», 1954, стр. 147.

«Muse Française», вокруг которого сгруппировались романтически настроенные поэты преимущественно роялистской ориентации. В первом же выпуске этого журнала Гюго напечатал статью о Вальтере Скотте по поводу «Квентина Дорварда».¹ Здесь романтические тенденции Гюго получают свое яркое выражение. Романы Вальтера Скотта, по мнению Гюго, необычайно разносторонни, они изображают все страны и все века, исследуют самые темные закоулки сердца, самые таинственные явления природы, самые непонятные страницы истории. Он улавливает в изменчивости времен постоянные черты человеческой природы, сохраняет за эпохой ее специфические особенности и дает возможность читателю в полной мере персонифицироваться в героев былых времен. Скотт сумел заключить великое поучение в увлекательной интриге и изобразить жизнь в ее противоречиях, в смешении добра и зла, высокого и низкого. Он создал драматический роман, форму, прямо противоположную роману повествовательному и роману в письмах. В романе повествовательном на сцене действует только сам автор, все, что он рассказывает, проходит через пивелировку его собственного, неизбежно однообразного стиля. Роман в письмах медлителен, он не допускает непосредственного действия и драматизма, затрудняет повествование ненужными формами вежливости. В романе «драматическом» вымышленное действие развивается в правдивых и разнообразных картинах; его главы — это различные сцены, подлежащие изображению; это длинная драма, в которой описания заменяют декорации и костюмы, в которой действующие лица сами себя изображают и, сталкиваясь между собою, показывают основную идею произведения во всех ее аспектах. Драматический роман может пренебречь бесполезными деталями, всякого рода пояснениями, нужными только для перехода от одной ситуации к другой, и вместе с тем показать глубокие черты характера или ситуации, которые недоступны повествованию, но возможны в драме. Гюго пытается определить «основную идею», которая конструирует «Квентина Дорварда». Это идея нравственного

¹ В сборнике «Littérature et philosophie mêlées» (1834) статья о Скотте перепечатана с некоторыми купюрами и датирована июнем 1823 года.

характера, «аргументированная» историей. Вместе с тем Гюго упрекает Скотта в том, что слишком распространенный эпизод встречи в Перонне выходит за пределы этой «аргументации» и при всех своих достоинствах все же является как бы инородным телом.

Статью о Вальтере Скотте можно рассматривать как программную. Здесь высказаны эстетические принципы, уже получившие свое воплощение в «Гане Исландце» с его разнообразной, полной контрастов драматической композицией, каждый элемент которой подчинен центральной задаче нравственного характера — борьбе с пессимизмом.

В стихотворениях, написанных за этот период, историческая мысль Гюго продолжает развиваться. В 1823 году он упрекает «черную банду» в том, что, разрушая последние остатки старины, она лишает современников исторических традиций («наш век хочет остаться одиноким среди других эпох»), в вельеречивой официальной оде на коронацию Карла X (1825) он обращается к историческим воспоминаниям, а в трех одах, посвященных олимпийским играм, боям гладиаторов и турнирам, он пытается воспроизвести характер трех эпох в истории человечества — древней Греции, древнего Рима и европейского средневековья (1824). Поэма «Битва» (1825) полна реминисценций из только что вышедшей «Истории завоевания Англии норманнами» Огюстена Тьерри и знаменитого «бардита» Шатобриана. Теперь Гюго рассматривает свои политические стихотворения как дань истории, и в 1828 году, заканчивая третью книгу «Од», пишет: «Так я перелистывал историю целого народа!» В 1826 году «Gazette de France» называет его «поэтом истории».¹

В 1824 году, рецензируя «Оды старые и новые», Офман, критик «Journal des Débats», упрекал Гюго в романтизме и советовал вернуться на старые пути. Впрочем, романтические «преувеличения» Офман замечал уже в «Одах» 1822 года. Отвечая Офману, Гюго теперь уже открыто признает себя романтиком.² Спор все еще идет

о мифологии: Офман увещевает Гюго оставить лунные сияния и сражаться, подобно Аяксу, при солнечном свете. Гюго, противопоставляя Гомеру Ветхий завет, утверждает, что сама библия «немного романтична».¹ Поэтому предисловие к «Одам и балладам» 1826 года отнюдь не было *первым* явно романтическим выступлением Гюго, как сам он утверждает в своих воспоминаниях.²

Итак, Гюго пришел к романтизму задолго до того, как стал вдумчиво читать Шекспира.³ Основные элементы романтической поэтики он почерпнул не у Шекспира и не у Шатобриана, а у Вальтера Скотта. Именно в жанре романа впервые с такой энергией и отчетливостью проявилась эта новая поэтика, резко противопоставившая себя классицизму.⁴

В 1826 году появился сборник «Оды и баллады», в котором шестью произведениями был представлен новый в творчестве Гюго жанр. Баллады получили распространение в литературе Империи, вместе с элегиями, в начале 1820-х годов стали жанром модным и к моменту появления сборника привлекали к себе особое внимание. Это был так называемый «народный» жанр, связанный с фольклорной традицией, и в то же время жанр исторический: задача его заключалась в том, чтобы воспроизводить традиции, верования и художественные формы старого фольклора. В творческом развитии Гюго баллада должна была сыграть свою роль, так как теперь внимание было обращено на народ, как на носителя истории, и на его мироотношение, как на фактор исторического процесса. Вместе

¹ Ср. те же темы в оде «К Ламартину» (1825).

² «Victor Hugo raconté... 1822—1841», стр. 70.

³ По его собственным воспоминаниям, он впервые стал читать Шекспира только под влиянием Нодье, в 1826 году. Воспоминания эти не совсем точны: несомненно, Гюго читал Шекспира уже в начале 1820-х годов, о чем свидетельствуют эпиграфы в «Гане Исландце» и предисловие к нему 1833 года. Однако действительное значение для Гюго Шекспир приобрел значительно позднее, только к 1826 году, во время работы над «Кромвелем» и предпосланным ему манифестом.

⁴ Поэтому ошибочно утверждение Жоржа Лота, будто «Гюго пришел к романтизму через театр» (George Lote. En préface d'«Hernani», 1930), — мысль, которую считает «справедливой и плодотворной» и Бальденсперже (в анонимной хронике «Revue de littérature comparée», 1931, стр. 331).

¹ «Gazette de France», декабрь 1826. Цит. по «Odes et ballades», стр. 575.

² «Journal des Débats», 17 ноября 1822, 14 июня, 26 и 31 июля 1824. Предпочтение романтической поэзии Гюго отдавал уже в оде, посвященной Ламартину: «Лири и арфа» (1822).

с тем народное поэтическое мышление было понято как мышление романтическое, и потому, противопоставленное классицизму, оно стало целью творческих усилий Гюго.

14

В тот самый год, когда Гюго торжественно заявил о своей принадлежности к романтизму, почти одновременно с «Одами и балладами» вышел в свет и роман «Бюг Жаргаль», заново в этом году написанный или, вернее, переработанный в духе новых потребностей.

Первый набросок романа обычно датируют 1818 годом. На одном из ежемесячных «литературных банкетов», устраивавшихся братьями Гюго и их соратниками, Абелью Гюго пришла в голову мысль написать коллективное сочинение. Оно должно было состоять из ряда повестей, объединенных общей рамкой: накануне сражения офицеры по очереди рассказывают друг другу случаи из своей походной жизни. Каждый из участников должен был написать по одной повести. Побившись об заклад, шестнадцатилетний Виктор Гюго будто бы написал свою повесть за две недели. Это была первая редакция «Бюга Жаргалья».¹

Через два года после этого, в мае—июне 1820 года, Гюго напечатал свою повесть в «Conservateur littéraire» под названием: «Бюг Жаргаль. Из неизданного сочинения «Рассказы в палатке».² По-видимому, сдавая в печать произведение, спешно написанное два года тому назад, Гюго должен был его сильно переработать и исправить, и потому имеющийся в нашем распоряжении текст первого «Бюга Жаргалья» следовало бы датировать годом его опубликования.

Идея, пришедшая в голову Абелью Гюго, весьма характерна для современной ему эпохи. Недавние наполеоновские войны привлекали всеобщий интерес, а «военные повести» в 20-е годы стали довольно популярным жанром. Старый вояка, рассказывающий о своих походах штатской

молодежи, — образ довольно распространенный во французской литературе той эпохи и увековеченный Беранже. В 1821 году появились анонимные «Приключения молодого французского офицера», где рассказываются события в Неаполитанском королевстве.¹ Позднее «военному рассказу» отдают дань и Мериме («Взятие редута»), и Бальзак («Прощай», «Страсть в пустыне»), Анри Монье со своим рассказом старого солдата, внушившим Бальзаку его «Историю Наполеона, рассказанную на чердаке» («Деревенский врач»), Бюра де Гюржи («Le lit de camp, récits militaires») и другие. Много писали и рассказывали о приключениях французских военных в Египте, в Малой Азии, в Испании. Таким рассказом французского офицера о своих приключениях в экзотической стране, на острове Сан-Доминго, в эпоху Революции, был и первый «Бюг Жаргаль».

Повесть («conte», как стоит в подзаголовке) невелика по объему, немногим больше двух листов. В ней нет любви и нет женщины. Движущие пружины действия — *благодарность, самоотвержение и дружба.*

К своему дядюшке, богатому и жестокому плантатору на Сан-Доминго, приезжает из Франции молодой человек Дельмар. Плантатор отдает под суд своего раба негра, помешавшего ему убить другого черного раба. Племянник заступает за раба, навещает его в тюрьме, наконец добивается его оправдания. Тем временем начинается знаменитое восстание черных (1791), вдохновленное идеями Французской революции. Арестованный раб, которого белые называли Пьерро, оказался негритянским принцем Бюгом Жаргалем и одним из главарей повстанцев. Чтобы спасти Дельмара, которому он обязан жизнью, Бюг Жаргаль жертвует собою и погибает под пулями белых.

Интерес этого «военного рассказа» заключается не только в опасном приключении молодого офицера среди экзотического пейзажа, но также и в описании благородного подвига его врага и друга, черного предводителя восстания. Центральный романтический эпизод повести

¹ «Victor Hugo raconté... 1818—1821», стр. 178—179.

² «Conservateur littéraire», т. II, ч. I. Этот текст был перепечатан Гюго лишь с незначительными исправлениями в «Victor Hugo raconté... 1818—1821», стр. 183—223.

¹ Поэтому нельзя объявлять Бальзака, автора «Шуанов», создателем жанра «военного рассказа», как это делает Бардеш (см. «Balzac romancier», 1940, стр. 267). Кроме того, «Шуаны» и по жанровым своим признакам никак не напоминают «военные рассказы».

Гюго заимствовал из биографии Туссена Лувертюра, спасшего во время восстания семью белого, управляющего сахарными плантациями.¹

Связь этой повести с аболиционизмом несомненна. Гюго показывает бесчеловечную жестокость белых плантаторов, на фоне которой оправданными кажутся и восстание негров и их ненависть к рабовладельцам. Образ Бюга Жаргалья оказывается в этом отношении особенно показательным. В европейской литературе XVIII века он имеет своих предшественников. Еще Афра Бен в своем романе «Орунок» изобразила «благородного раба», образ, много раз варьировавшийся в аболиционистской литературе эпохи.

Как раз в начале Реставрации борьба с рабством была важной проблемой, имевшей международное значение и вызвавшей ряд важных законодательных актов. Этому вопросу посвящено было множество публицистических и художественных произведений, сыгравших немалую роль не только в запрещении работорговли и уничтожении рабства, но и в общем развитии демократических идей в Европе. Начиная от Мерсье и мадам де Сталь и вплоть до романтиков 30-х годов десятки публицистов, поэтов и прозаиков взывали к совести своих читателей и требовали государственного запрещения торговли людьми. В 1818 году, которым Гюго датирует свою повесть, Ш. Дюнуайе посвятил обширную статью проекту закона о запрещении работорговли с краткой историей вопроса.² В 1815 году появилась «История революции Сан-Доминго» Дальмаса, а в 1819 году — книга генерала де Лакруа, где подробно рассказывается история революции на Сан-Доминго.³ Книгу де Лакруа Гюго несомненно использовал для второй редакции «Бюга Жаргалья».

¹ Рассказ об этом событии Гюго мог найти в одном из своих источников, «Истории Сан-Доминго» Брайена Эдуардса, переведенной на французский язык в 1802 и 1812 гг. Об исторических источниках романа см. замечательно точную статью G. De bien Un roman colonial de Victor Hugo «Bug Jargal», ses sources et intentions historiques — «Revue d'histoire littéraire de la France», 1952.

² «Censeur Européen», 1818, т. VII, стр. 282—299.

³ M. Dalmas Histoire de la révolution de Saint-Domingue, 1815, 2 т.; P. de Lacroix. Mémoires pour servir à l'histoire de la révolution de Saint-Domingue, 1819, 2 т.

Тема эта трактовалась в самых разнообразных жанрах: за год до первого варианта «Бюга Жаргалья» появился роман Пикенара «Адонис, или Добрый негр», который В. Гюго читал очень внимательно; за три года до второго варианта в театре «Водевил» была поставлена комедия-водевиль «Остров чернокожих».¹ Реакционная партия решительно восставала против освобождения негров и каких бы то ни было актов, которые могли бы облегчить их судьбу. В 1821 году в прениях по бюджету Манюэль, либеральный депутат палаты, говорил с трибуны о жестокостях, которым часто подвергаются рабы в колониях. Эти слова вызвали взрыв негодования со стороны правой и рассматривались как открытый призыв к революции и истреблению белых в колониях.²

В 1825 году правительство предприняло шаги для разрешения проблемы, тяготевшей над французской политикой и финансами.

Изгнанные с острова белые землевладельцы — колонны проживали в нищете на Антильских островах и в Америке, и правительство Реставрации выплачивало им ежегодное пособие, отзывавшееся на бюджете страны. Интересы французской торговли также настоятельно требовали более тесных отношений с островом. Правительство Виллеля было в большом затруднении: улытароялисты не хотели идти на примирение с «бунтовщиками», требовали наказания бывших рабов и восстановления на острове дореволюционного режима. В мае 1825 года правительство направило в Гаити (так теперь стали называть Сан-Доминго) агента, который был уполномочен принять условия, предложенные французскому правительству представителями Гаити еще во время парижских переговоров в декабре 1824 года. Франция признавала полную независимость Гаити на условиях возмещения убытков, понесенных колоннами, и предоставления льготных условий

¹ J.-B. Picquenard Adonis, ou le bon Nègre, 1817; D. rtois et Saintines L'Isle des Noirs, ou les deux Ingénues, comédie-vaudeville en un acte, представлена 12 марта 1823 г. Литературно-художественные источники Гюго изучены у S. Étienne Les sources de «Bug Jargal», 1923. Эта книга известна нам лишь по рецензиям.

² См. Duvergier de Hauranne. Histoire parlementaire de la France, т. VI, стр. 349.

для французской торговли. Этот ординар вызвал негодование ультрароялистов, резко выступавших против правительства и рассматривавших эти уступки, как «признание гнусного права на бунт». Дебаты продолжались в палатах в течение полугода месяцев и закончились 25 апреля 1826 года утверждением закона. Все эти события вызвали обширную публицистическую литературу.¹

Откликом на переговоры и подготовлявшуюся меру правительства явилась и драма Шарля де Ремюза «Восстание на Сан-Доминго», которую автор ее прочел в кружке сотрудников «Globe» 22 февраля 1825 года. Действие этой не дошедшей до нас драмы напоминает действие «Бюга Жаргалья», хотя образы трактованы иначе. Плангатор Валомбр жестоко обращается со своими рабами; у него есть дочь и сын Леон, увлеченный идеями Французской революции и пытающийся облегчить судьбу черных; негр Тимур, невеста которого была соблазнена Леоном, поднимает восстание, затем пытается спасти Леона и его сестру, смертью которых кончается драма.²

В таких условиях новый роман о восстании на Сан-Доминго должен был представлять политический интерес, и Гюго решил напечатать свою старую повесть, подвергнув ее значительной переработке.

Он увеличил первоначальный текст приблизительно в четыре раза, ввел новых героев, новые пружины действия, новые психологические мотивы и взаимоотношения между действующими лицами.

Особенно важную роль в этой перестройке играла любовь. В роман введена женщина, Мария, дочь дяди Дельмара, который теперь называется Доверне. Это невеста Доверне.³ В нее влюблен также черный принц Бюг Жар-

галь. Противоречивые чувства, которые Бюг Жаргаль испытывает к Доверне, получили отчетливую и более убедительную мотивировку. Теперь Бюг Жаргаль ненавидит Доверне как своего соперника, но падает его ради любимой девушки. Мотивы, которые в первой редакции были основными, во второй играют второстепенную роль и лишь осложняют любовную тему. Прежде, например, Доверне был раздражен на Бюга Жаргалья за то, что тот разорил его плантации. Теперь он видит в нем убийцу своей возлюбленной. Прежде Бюг похищал (и спасал) дядю героя, теперь он похищает (и спасает) его невесту. Акцентируется благородство Бюга и усложняется его психология. В первой редакции он был только бунтарь, проявляющий необычайное великодушие. Во второй это также отчаявшийся в жизни и счастье влюбленный. Этим отчаянием лучше мотивируются его поступки, которые в первой редакции казались несколько химерическими: Бюг не хочет жить и тем более готов принести себя в жертву для счастья возлюбленной. Жертвенность и обреченность значительно отчетливее во второй редакции.

Любовь повысила интерес интриги: в 1820-е годы погибающий герой вызывал больше сочувствия, когда он был влюблен или являлся предметом любви. Любовь же позволила Гюго ввести некоторые весьма эффектные сцены — испанский романс, который поет незнакомец под окнами Марии, беседку, убранную цветами, сражение с крокодилом и т. д. Любовная интрига, усложнив взаимоотношения героев, вызвала новые эпизоды и сюжетные линии и вместе с тем придала роману единство, которым он не обладал в первой, более краткой редакции.

Невеста Доверне играет в романе совершенно пассивную роль: это лишь предмет страсти. Более важен другой герой, появляющийся во второй редакции: карлик Хабибрах, раб и шут плантатора Доверне.

Гюго внес множество других мелких добавлений. Повсюду он рассыпал новые детали, характеризующие главного героя, описания, экскурсы о революционной армии, политической ситуации.

В «Бюге Жаргале» и особенно во второй его редакции поставлена проблема, волновавшая в то время все классы общества, проблема революции. В романе изображено восстание на острове в 1791 году, непосредственно

¹ См. G. Debién, ук. соч., стр. 305—306. В дебатах принял участие и Шатобриан, находившийся в то время в оппозиции. См. Chateaubriand. Oeuvres complètes, т. VIII, стр. 89—100.

² E.-J. Delécluze. Souvenirs de soixante années, 1862, стр. 268—270. По мнению Сент-Бева, Ремюза пришел к мысли написать эту драму, подготавливая материалы по вопросу о работе для герцога де Бройля, оратора либеральной оппозиции в палате («Portraits littéraires», т. III, стр. 353).

³ D'Auvernay. Так Гюго подписывал некоторые свои статьи в «Conservateur littéraire». В провинциальном городке Оверне часто жила мать Гюго. В первой редакции герою было 17 лет, так же как самому Гюго в 1819 году. Во второй редакции он стал старше на три года.

вызванное идеями и законодательством Французской революции. Декретом от 28 марта 1790 года французское революционное правительство объявило всех мулатов колоний, а также получивших свободу негров полноправными гражданами республики, наравне с белыми. Белые колонии хотели освободиться от господства метрополии и организовать собственное государство, но не желали ни освобождать мулатов, ни предоставлять «цветным» какие-либо права, тем более политические. Свободные негры подняли восстание, к ним присоединились рабы, и началась война, сопровождавшаяся физическим истреблением неприятеля. Даже уничтожение рабства, декретированное в 1793 году, не дало стране спокойствия, вследствие яростного сопротивления колонистов. Таким образом, исторически восстание было вызвано противодействием белых естественному требованию эпохи и декрету революционного правительства. Ситуация была приблизительно та же, что и во Франции: «эксцессы» революции, как утверждали либеральные историки эпохи — Минье, Тьер и другие, были вызваны не «испорченностью» народа, а незаконным сопротивлением реакционных классов.

Роялист Гюго должен был определить свое отношение к этой проблеме. Он постарался разобраться в ней в меру своего политического разума.

В какой степени можно считать восстание на Сан-Доминго социально обоснованным и, следовательно, оправданным? Каковы общественные результаты его? Изображая восстание рабов с возможной для него социальной и психологической конкретностью, Гюго хотел ответить на вопросы, возникавшие чуть ли не в каждом его произведении этого периода.

С полной отчетливостью Гюго объясняет причины восстания: вопиющие жестокости и эксплуатацию, которой подвергались негры-рабы. Отсюда — справедливое и благородное негодование, с естественной закономерностью вызвавшее восстание. Рассказ Бюга Жаргаль ориентирован в этом направлении. В его образе воплощены идеи общественной справедливости. Бюг Жаргаль совершает «справедливую» революцию, как мыслил ее Гюго в это время: это революция, которая уничтожает феодальную эксплуатацию, но сохраняет жизнь и даже имущество эксплуататорам, это революция, которая отвергает наси-

лие, — идея, явно оправдывающая некоторые завоевания буржуазной революции, но столь же явно направленная против якобинского террора.

Если Бюг Жаргаль воплощает идею справедливой революции, то Биассу и Букман воплощают другие ее стороны, ее террор, который Гюго кажется не только ненужным, но и вредным для дела восставших. Биассу и Букман рассматривают революцию только как месть и пользуются народным восстанием ради своих честолюбивых замыслов. Этим и объясняется их жестокость. Они не могут и не хотят поднять общество на более высокую нравственную ступень, они оставляют его в том же состоянии вопиющего варварства, которое они призваны были уничтожить. Именно эти жестокости погубят наше справедливое дело», — говорит Бюг Жаргаль, обращаясь к Биассу. Он выражает основную мысль романа и вместе с тем политические взгляды самого Гюго.

Образ Хабибраха ориентирован в том же направлении. Конечно, его ненависть к своему хозяину справедлива, он клейменный раб, шут, который чувствует себя умнее своего хозяина. Но его побуждает к восстанию не чувство справедливости и не желание добра людям, а личная, эгоистическая ненависть. Он хочет только отомстить. Он не щадит и своих единомышленников: чтобы утолить жажду мести, он распаляет ярость своего хозяина и советует ему еще больше мучить рабов, надеясь этим скорее вызвать восстание. Конечно, в революции он играет роль, вредную для общего дела. Введя в роман образ Хабибраха, Гюго, очевидно, хотел показать все типы людей, принимающих участие в революциях. Один только образ Бюга Жаргаль, почти что «революционера-непротивленца», оказался у Гюго положительным. Именно он совершил революцию, остальные искажали и погубили ее, потеряв чувство нравственности, справедливости и милосердия.

Чтобы изобразить человеконенавистника Хабибраха, губящего революцию своей неистовой ненавистью, Гюго обратился к старой литературной традиции готического романа. Злодеи, изобилующие в английской и французской литературе эпохи, могли дать ему достаточно мрачные образцы. Даже падение Хабибраха в бездну напоминает знаменитую в свое время сцену, падение в пропасть

монаха Амброзио, героя романа Льюиса «Монах», — персонажа, варьировавшегося на все лады в современной «страшной» литературе.¹ Впрочем, некоторый материал дада Гюго и драма Шиллера «Разбойники», герой которой, Франц Моор, проклинает природу и оправдывает свои преступления стремлением к справедливости.

Включившись в действие, образ Хабибраха принял на себя некоторые из тех функций, которые прежде выполняли другие персонажи. В первой редакции плантатор был жесток по собственному побуждению — теперь на жестокость его толкает Хабибрах. В первой редакции Бюг Жаргаль из благодарности к молодому Доверне спасал его дядю — теперь Хабибрах убивает дядю, а Бюг Жаргаль спасает невесту Доверне. Вместе с тем сильно расширяется эпизод, кратко рассказанный в первой редакции, — плен и освобождение Доверне.

Во второй редакции Бюг Жаргаль спасает Доверне дважды: в первый раз — от Биассу, во второй — в момент казни, от Хабибраха. Сцена подготовки казни и спасения Доверне расчленяется на несколько эпизодов и приобретает остро драматический характер.

15

В 1826 году «Бюг Жаргаль» стал романом историческим. Десятки страниц живописуют нравы восставших, антагонизм между различными «оттенками» черных, лагерь Биассу, политическую ситуацию в республике, борьбу партий в лагере белых. Сюжет первого «Бюга Жаргалья» вполне подходил для исторического романа, и Гюго решил переработать свое юношеское произведение через шесть лет после его появления в печати. Действительно, здесь была и гражданская война — война повстанцев с регулярными войсками, и необычайное этни-

¹ Приблизительно так же падает в пропасть с башни собора и Клод Фролло, герой «Собора Парижской богоматери». На этом основании Э. Бире и с еще большей настойчивостью Пьетро Тольдо утверждали, что в своем творчестве последующего периода Гюго неизменно варьировал темы и образы, возникшие в его воображении в молодости. См. E. Biré, Victor Hugo avant 1830, 1902, стр. 392, и P. Toldo, Reflets des débuts dans l'oeuvre de Victor Hugo. — «Revue d'histoire littéraire de la France», 1919, стр. 356 и др.

ческое своеобразие восставших, и живописный пейзаж, и герои, принадлежащие к противоположным лагерям и связанные между собою узами дружбы. Бывший раб, благодетельствованный героем, оказывается вождем восставших и спасает его от смерти — таков основной мотив повести. Это мотив, которым часто пользовались исторические романисты, чтобы построить интригу между двумя лагерями и «объективно», с одинаковым пониманием избразить обе борющиеся партии.

Это были только возможности, только канва. Ее нужно было заполнить историческим материалом.

Материал Гюго мог почерпнуть в достаточном количестве из исторической литературы о Гаити и его революции. Он еще раз перечитал книги, использованные им в 1820 году, познакомился с новыми, появившимися за это время сочинениями, исправил кое-какие старые ошибки, допустив, впрочем, и некоторые (очень немногочисленные) новые, главным образом по части ботаники и топонимики. Он довольно точно представлял себе и местный колорит, и исторические подробности событий, и реальные общественные отношения; и всякий раз, как он отклонялся от исторического правдоподобия, он оправдывал это введением тех или иных деталей.

Воспользовавшись мотивом пленения Доверне, Гюго подробнейшим образом описывает нравы и обряды негров, пляски «гриотов» вокруг осужденного на смерть пленника, своеобразную смесь христианских и языческих церемоний, придуманную Хабибрахом для данного случая, предсказания Хабибраха, напоминающие не то хиромантию, не то френологию Галля и физиогномику Лафатера. Хорошо обрисованы способы ведения войны, фанатизм и самоотвержение простых воинов, бывших рабов, своекорыстие и плутни вождей. Еще более детально и психологически правдиво изображены белые, закоренелые эксплуататоры и насильники, споры между представителями различных политических групп, комичные словопрения и раздоры, в основе которых лежат жестокость, корысть и глупость. «Негрофилы», представители местной Ассамблеи, местные «либералы», разглагольствуют о правах народа и о свободе, но желают только полного порабощения негров.

Эти части романа представляют особый интерес. Гюго, твердо сохранявший свои монархические убеждения,

с сарказмом описывает белых «революционеров», делающих революцию ради собственной выгоды, прикрывающихся демократическими лозунгами Французской революции ради того, чтобы еще полнее закабалить черных. Столкновения между отдельными партиями Ассамблеи, борьба между Учредительным и Колониальным собраниями, презрение военных к адвокатам — все это является аналогией к тому, что происходило во Франции. «Мемуары» Лакруа дали Гюго богатый материал. Шарль де Ремюза, читая эту книгу, был также поражен этим сходством: «Я утверждаю, что наши колонии, и особенно эту <Гаити>, мы должны рассматривать как изображение нашего общества и нашей революции в миниатюре». Колонизм Ремюза рассматривает как аристократов, негров — как «чернь», проявлявшую свою волю при якобинской диктатуре.¹ Гораздо более «правый», чем Ремюза, Гюго с большой иронией изобразил все сражавшиеся партии, хотя оправдал самую идею освобождения. Среди этих «деятели революции» Гюго избирает несколько комических, необычайно гнусных персонажей. Комизм их заключается преимущественно в традиционном типе.

В «Бюге Жаргале» поставлена непереносимая нравственная проблема исторического романа — проблема «измены».

Биассу обещает пленному Доверне жизнь, если он исправит грамматические ошибки в его послании белым. Доверне отказывается и, не поддавшись искушению, остается на должной нравственной высоте. Этот эпизод, в окончательной редакции сильно распространенный, получил здесь значение первой кульминации, за которой следует вторая, наиболее острая.

Повсюду полными пригоршнями Гюго рассыпает «местный колорит»: вот испанская песня Бюга Жаргала «Я, контрабандист», фигурирующая, впрочем, и в первой редакции,² и другая песня, во французском переводе: «Почему ты бежишь от меня, Мария»; вот крокодил, твердо вошедший во французскую литературу после

«Аталы» Шатобриана и ставший непереносимой принадлежностью диких южных пейзажей. Постоянно встречаются иностранные слова в речи негров — слова и фразы из своеобразного испано-гаитянского жаргона. И главное — пейзажи: скалы, дремучие леса и пальмовые рощи, водопады, ущелья и пропасти, реки, текущие под сводами лиан. Здесь лирический и живописный талант Гюго получает полный простор.

Вместе с тем большое значение в романе приобретает топография. Действие тесно связано с местностью, на которой оно развивается и от которой зависит. Таким образом, пейзаж и топография активно вступают в роман и овладевают воображением читателя.

«Бюг Жаргаль» в большей степени, чем «Ган Исландец», напоминает романы начала XIX века, которые не очень удачно были названы «бульварными» романами. Он сентиментален, действующие лица не столько монолитны, сколько однообразны, героизм их намеренно бесполезен и практически нелеп, они идут, ничем не смущаемые, своим путем, не замечая ничего кругом и в сущности ни над чем не раздумывая. Чувства их написаны одной краской, без оттенков, а интрига понятна задолго до того, как она получает свое прямое объяснение. Все эти моменты характерны были для первой редакции и при переработке не могли быть уничтожены. На второй редакции осталась печать старой традиции 1810-х годов, в которой чувствительные сцены чередовались с героическими, персонажи были для большей понятности награждены только одним чувством и одним качеством, а действие, при обилии приключений, понятно даже для малоискушенного читателя. Поэтому, хотя «Ган Исландец» был опубликован на три года раньше, его все же следует рассматривать как более поздний этап в творческом развитии Гюго.

16

В течение всех этих лет, прошедших в непрерывных теоретических спорах и творческом труде, политическое развитие Гюго под давлением событий идет ускоренными темпами. В 1823 году правительство по указанию Священного союза затевало испанскую войну. В августе

¹ Ch. de Rémusat. Correspondance, т. V, стр. 455—458 (письмо от 3 июня 1819 г.).

² Это та же песня, которую поет контрабандист в романе А. де Виньи «Сен-Мар». На «Бюга Жаргала» ссылается и сам Виньи в примечании к своему роману. См. «Cinq-Mars», éd. Conard, стр. 543.

Гюго печатает оду «К моему отцу», задачей которой была пропаганда войны. Но для этого он должен был вспомнить о наполеоновских походах, о «славе французского оружия», связанной с именем императора. Логика событий заставляла Гюго воспевать Наполеона к вящей славе Бурбонов.

В июне 1824 года Шатобриан был уволен в отставку. Если он не был «сахемом романтизма», то для многих романтиков, и в частности для Гюго, он был крупнейшим представителем «новой» поэзии, возникшей в послереволюционную эпоху. Попад в немилость, Шатобриан тотчас перешел в оппозицию и стал «либералом», отстаивая «свободы» и Хартию от посягательств министерства. Седьмым июня 1824 года датирована ода Гюго, посвященная «павшему» Шатобриану. Двадцать шестого июля в ответе Офману Гюго называет Шатобриана представителем «современной» поэзии и вместе с тем либерализма: «Великодушный писатель, который был верен в минуты опасности религии, монархии и свободе, трем великим потребностям великого народа». Здесь впервые с такой решительностью Гюго заговорил о свободе, как «необходимости» для современного француза, сочетая ее с религией и монархией. Таким образом, в его политическом *сredo* Хартия занимает место наряду с королем, а романтизм сочетается с либерализмом. Самый термин «необходимость» — явно доктринерский, насыщенный большим политическим смыслом.

В январе 1827 года на приеме у австрийского посла графа Антони лакей доложил о герцоге Реджо, лишив его титула: «маршал Удино», и о герцоге Далматийском: «маршал Султ». Французам это показалось оскорблением, и прессы, в том числе роялистская, бурно реагировала. В феврале Гюго напечатал свою «Оду к Вандомской колонне». Толковать ее как антидинастическую нельзя. Но здесь впервые Гюго называет императора не Буонапарте и даже не Бонапартом, а Наполеоном, и безмерное восхищение его воинской славой придаст политической благонамеренности Гюго весьма своеобразный характер.

Образ Наполеона достигает грандиозных размеров в оде «Два острова», в «Буонаберди» из «Восточных мотивов», в стихотворении из того же сборника «Он», — «он», постоянно возникающий на политическом горизонте

поэта. Наполеон вошел в легенду как «либеральный» монарх, и бонапартизм в 20-е годы был течением остро либеральным. «Легенда о Наполеоне» и для Гюго сыграла свою «освобождающую» роль, все более превращая роялистского поэта в убежденного либерала.

Драма «Кромвель» (1827) изображает вождя английской революции огнюдь не тем мрачным царевубийцей, каким его показал в своей характеристике Боссюэ: он сложнее, глубже, и его поведение истолковано не как результат одного только честолюбия, а как следствие различных причин более общего характера.

В 1829 году «Марион Делорм», названная первоначально «Дуэль в эпоху Ришелье», изобразила Людовика XIII слабоумным и ничтожным монархом. Она была запрещена к постановке потомком этого Бурбона Карлом X. Свидание с королем ничуть не смягчило раздражения Гюго, который отказался от денежной компенсации и объявил об этом в печати. Так на собственном опыте Гюго познал королевскую цензуру и выступил в защиту свободы мысли.

Разочаровавшись в Бурбонах, поняв, что династия меньше всего желает быть «народной», что она целиком принадлежит феодальному прошлому, оценив по достоинству реакционные меры правительства, направленные к ликвидации всех зафиксированных Хартией свобод, Гюго, оставаясь монархистом, оказался врагом правительства. Либерализм решительно пробивает себе путь сквозь его роялистские взгляды, и в предисловии к «Эрнани», за несколько месяцев до Июльской революции, Гюго напишет слова, которые показались бы ему невозможными несколько лет назад: «Романтизм есть либерализм в литературе». К этой формуле естественно и — в данных общественных и идеологических условиях — необходимо приводил его историзм, все более пронизывавший его мировоззрение. В «Эрнани» философско-исторические взгляды Гюго кристаллизуются в образе Карла V, превращающегося из «дворянского», феодального, эгоистического короля в «демократического» императора, свободного от личных интересов, выполняющего великую цивилизующую миссию. Так Гюго подходит к порогу Июльской революции и вместе с тем к своему педесверу исторического жанра, к «Собору Парижской богоматери».

В 1829 году для всех было очевидно, что готовятся серьезные события. Отставка кабинета Мартиньяка, скомпрометировавшего себя явными уступками двору, и назначение премьер-министром оголтелого ультрароялиста Полиньяка свидетельствовали о том, что правительство готовит государственный переворот. Период политических дискуссий, исторических доказательств, период переговоров и надежд на мирное разрешение политического вопроса закончился. Ожидали государственного переворота и готовились к открытому отпору. Тьер, в 1823 году не веривший в «открытое сопротивление», в 1829 году, услышав о назначении Полиньяка, решил, что революция неизбежна. Старые либералы и даже умеренные роялисты предсказывали скорую гибель Бурбонов. Нужно было организовать сопротивление, разобраться в расстановке сил. Нужно было знать, на кого можно рассчитывать в предстоящей борьбе, какова сегодняшняя Франция, та новая Франция, которая должна принять бой и сбросить старые государственные формы. Прошла пора рассуждать, настало время действовать. Общественные интересы переключились с истории на современность.

Это тотчас отразилось и на литературе. Прогрессивные писатели уже с середины 1829 года оставляют исторические темы и обращаются к политическим проблемам сегодняшнего дня. Бальзак, только что напечатавший исторический роман «Шуаны», в ноябре 1829 года выпускает остросовременную «Физиологию брака», а в апреле 1830 года — «Сцены частной жизни», исследующие особенно важные проблемы современной действительности. Мериме после «Жакерии» и «Хроники времен Карла IX» в первые месяцы 1830 года печатает два замечательных рассказа на современную тему — «Этруская ваза» и «Партия в триктрак». Жюль Жанен в 1829 году пишет повесть «Мертвый осел и гильотинированная женщина», в которой пытается показать «страшную» правду современности. Стендаль в марте 1830 года в газете «Насьональ», только что основанной для борьбы с реакционным правительством, выступает против исторического романа и «археологии» и тре-

бует от литературы более близких тем и более глубокого изучения современного сознания. Журналы, недавно утверждавшие, что правды можно добиться только в историческом романе, теперь во имя правды отвергают этот жанр, так как хорошо и глубоко понять, *почувствовать* можно только свою эпоху.

Гюго, в 1828 году писавший «Восточные мотивы», а в 1829 — «Марион Делорм», обращается к проблеме, остро волновавшей в это время политические круги, — к проблеме смертной казни. Прочтя недавно напечатанные воспоминания человека, спасшегося от смертной казни, опираясь на широкое движение либеральной мысли, видевшей в этой мере наказания пережиток средневековья, он пишет «Последний день приговоренного к смерти» (1829), впервые с такой отчетливостью показывая современность во всем ее безобразии и несправедливости.

Июльская революция решительно повернула литературу от истории к современности. Историческая тема еще господствует на сцене и во множестве печатаются исторические романы. Но центральные интересы прогрессивной литературы будут вскоре поглощены социальными проблемами современной Франции. Крупнейшие писатели эпохи обратятся к изучению действительности текущего дня.

Время исторического романа явно прошло. И однако самый замечательный исторический роман эпохи, «Собор Парижской богоматери», вышел в свет через несколько месяцев после Июльской революции, когда земля еще дрожала под новым «июльским» тронem. В Париже продолжались восстания, только что был произведен разгром архиепископства, и новое правительство уже перешло в контрнаступление, сместив Лафита и назначив на его место Казимира Перье.

Виктор Гюго живо откликнулся на революцию, тотчас же приняв ее и оправдав соображениями политическими, историческими и нравственными. Он приветствовал «три славных дня» и бойцов революции в замечательных стихах «Ода к молодой Франции», не потребовавших от автора ни долгих размышлений, ни серьезной внутренней перестройки. К 1830 году Гюго пришел подготовленным. Его старый монархизм давно уже был поколеблен и легко уступил место чему-то вроде бонапартизма или республиканизма, так как в глазах либеральной буржуазии Наполеон,

вопреки исторической очевидности, рисовался «защитником революции». Очевидно, те же идеи вдохновляли Гюго, когда он писал свое произведение в устаревшем жанре и мечтал о более острых формах поэтического творчества.

За «Собор Парижской богородицы» Гюго принялся не по собственной воле.

Роман был задуман еще в 1828 году, в период наибольшего увлечения историческим жанром. Министерство Виллеля, а вместе с ним политика ультрароялистского двора потерпели крушение. Несмотря на все ухищрения правительства, общественное мнение восторжествовало, и огромное большинство в палате получили либералы. Казалось, осуществились все пророчества доктринерской философии истории и политики, воля народа (как бы ограниченно ни понимали это слово доктринеры) оказалась сильнее всяких козней реакции, «дух времени» сделал свое дело и «необходимости эпохи» властно заявили о себе. Либеральный «триумvirат» профессоров (Вильмен, Кузен, Гизо) вновь получил возможность читать свои лекции, посвященные сплошь истории и философии истории, теории прогресса, ведущего общество к демократии, хотя эту демократию буржуазные либералы понимали весьма узко. Идеей исторического развития проникнуто предисловие к драме «Кромвель». Естественно возник замысел исторического романа, посвященного национальной французской истории, поднимающего наиболее острые проблемы дня — проблемы исторического развития, общественной справедливости, демократии. 15 ноября 1828 года Гюго подписал с издателем Госленом договор на двухтомный роман, который он должен был представить 15 апреля 1829 года за весьма скромную сумму в четыре тысячи франков. На этом романе издатель зарабатывал в год не меньше двадцати пяти тысяч франков. Гослен тогда же дал объявления в газеты о выходе в свет «Собора Парижской богородицы».¹ Однако новые предпринятые Гюго работы не позволили ему приняться за роман. Жестоко эксплуатировавший своего автора Гослен потребовал обещанную рукопись и с трудом согласился на отсрочку до 1 декабря 1830 года. Гюго принялся за роман 25 июля и написал первые три или четыре страницы. 27 июля

разразилась революция. Трудно было писать о XV веке, когда вокруг складывалось новое общество, когда Париж кипел восстаниями и каждый день появлялись новые идеи, учения, лозунги. У Гюго душа не лежала к роману. Сославшись на потерю нужных документов и получив еще раз отсрочку до 1 февраля 1831 года, он опубликовал «Оду к молодой Франции» и начал писать «Дневник революционера 1830 года». Только первого сентября он вплотную принялся за свой роман.

Терять время было невозможно. Много лет спустя он вспоминал об этих днях напряженного труда, говоря о себе в третьем лице: «Он купил бутылку чернил и серый вязанный шерстяной костюм, запер выходной костюм в шкаф, чтобы лишить себя возможности выйти из дому, и вошел в свой роман, как в тюрьму. Ему было очень грустно».¹

Однако вскоре он совершенно увлекся работой. Сент-Бёв, в то время часто с ним видавшийся, сообщал друзьям, что настроение у Гюго бодрое. «Я по шею ушел в «Собор», — писал Гюго Виктору Пави 17 сентября 1830 года, — я нагромождаю страницу на страницу, и сюжет распространяется и растягивается передо мною по мере того, как я продвигаюсь вперед, так что куча исписанной бумаги будет, пожалуй, с башню Собора».²

Очевидно, приходилось много читать — об этом свидетельствуют обильные выписки из старинных авторов с подробностями исторического, археологического и филологического характера. Этот труд отразился и на зрении. «Я испортил себе глаза, работая по ночам над «Собором Парижской богородицы», и вот уж четыре года не могу вылечить их никакими средствами», — писал Гюго барону Биллингу в 1834 году.³ Тяжкие ночные бдения прекратились только 15 января: в этот день роман был закончен почти целиком. Главу «Париж с птичьего полета» Гюго написал уже после того, как сдал рукопись издателю. Эта глава была начата 18 января и закончена 2 февраля. 16 марта 1831 года книга поступила в продажу.

Но и после выхода первого издания работа над книгой не закончилась. Гюго дописал ее только готовя второе

¹ «Victor Hugo raconté... 1822—1841», стр. 143—144.

² Victor Hugo. Correspondance, т. I, 1947, стр. 478.

³ «Revue d'histoire littéraire de la France», 1936, стр. 611. Ср. письмо к Жорж Санд от 25 февраля 1835 года (там же, стр. 612).

¹ Ср. «Journal des Débats», 19 ноября 1828

издание, вышедшее в октябре 1832 года с тремя новыми главами. Из них особенно важны составляющие пятую книгу главы: «Abbas beati Martini» и «Это убьет то».¹

Произведение, писавшееся во время революции, не могло не отразить основных идей, волновавших эпоху, и историческая тема несколько не затемнила политической позиции автора и общественного значения его романа. Как анахронизм и вместе с тем как произведение глубоко актуальное воспринят был «Собор Парижской богородицы» и современной критикой. Заметка в «Revue de Paris» прекрасно характеризует впечатление читателя, раскрывавшего книгу в момент острой политической борьбы 1831 года: «Следует помнить дату его возникновения и не нужно скрывать от будущих Сомезов тайну его выполнения. «Собор Парижской богородицы» обязан своим происхождением договору, подписанному больше чем за три года до 1830 года; безжалостный тиран-издатель потребовал от Гюго выполнения этого договора, между тем как все его симпатии человека и поэта вводили его

¹ Впервые в этом издании появилась и глава шестая четвертой книги, «Нелюбовь народа». В предисловии ко второму изданию Гюго утверждает, что эти три главы были написаны вместе со всеми другими, во время печатания книги затерялись и были найдены после напечатания первого издания. К. Марешаль предполагает, что эти главы были исключены из первого издания под влиянием Ламенне. Приехав в Париж в сентябре 1830 года и посетив Гюго в конце этого месяца, Ламенне сообщил ему, что собирается издавать республиканский и католический журнал «Avenir». Это будто бы убедило Гюго в том, что католицизм не всегда играет реакционную общественную роль, написанные им главы показались ему несправедливыми, и он решил изъять их из книги. Но когда в августе 1832 года появилась папская энциклика «Mirari vos», содержащая резкое осуждение Ламенне и его учения, Гюго будто бы утвердился в своем первоначальном мнении и в новом издании «Собора» восстановил все три главы. (См. Christian Maréchal. Lamennais et Victor Hugo, [1906], стр. 135—141.) Некоторое подтверждение своей гипотезы Марешаль видит в исправлениях, сделанных Гюго в его «Дневнике революционера 1830 года» для издания 1834 г. (см. Ch. Maréchal. Victor Hugo mennaisien, d'après quelques pensées inédites du «Journal d'un révolutionnaire de 1830». — «Revue d'histoire littéraire de la France», 1906, стр. 499—500). Однако никаких оснований для таких утверждений нет. Проще предположить, что Гюго не успел дописать в срок философско-исторические и описательные главы своего романа. Главу «Париж с птичьего полета», предшествующую двум главам пятой книги, он едва успел закончить для первого издания. Пятая книга, несомненно, была написана для второго издания.

от средневековья, благодаря нашей революции надолго ставшего монополией ученых и антиквариев. Напрасно раздался для Гюго грохот рухнувшего трона; напрасно в законодательных собраниях обсуждались важнейшие вопросы нового социального порядка; напрасно шум восстаний оповещал его о том, что великая драма нашего возрождения разыгрывается также и на улице; напрасно клики нашего освобождения получали свой отклик в Бельгии, в Испании, в Польше, в Италии, — издатель со своим договором в руке все время становился между поэтом и историей, совершавшейся перед его глазами... Но вот она появилась, эта чудесная книга, я прочел ее, и не смею больше проклинать неумолимую тиранию, которой мы ею обязаны. Она и нас также отвлечет от важных вопросов политики и пробудит наши симпатии к средним векам, от которых нас так отдалило событие, происшедшее восемь месяцев тому назад».¹

Однако роман не вызывал никакой политической симпатии к средним векам. «Собор Парижской богородицы» Гюго мог написать только в 1830 году, после падения Реставрации, во время народной революции. Задуманный в 1828 году и написанный в 1830 году, он больше, чем какой-либо другой роман, носит на себе следы недавних событий и является литературным разрешением проблем, волновавших две эпохи.

2

Одной из наиболее замечательных особенностей буржуазно-либеральной философии 1820-х годов была идея развития, примененная ко всем областям знания. Всякое общественное явление, так же как всякое явление природы, рассматривалось в непрерывном становлении, в движении, определенном общими законами развития и вместе с тем всей суммой бесконечно разнообразных обстоятельств конкретно исторического характера. Французская революция, являвшаяся центром политических и философских дискуссий, определила необычайный динамизм этой философии. Революция, понятая как историческая закономерность, была воплощением и символом движения, наи-

¹ «Revue de Paris», 1831, т. XXIV, стр. 258—259.

более полным выражением самой сущности исторического процесса, который и есть непрерывное развитие и совершенствование. Все меняется согласно закону истории, который является законом нравственным. Ведь сумму превращений, испытанных человечеством, нельзя рассматривать как бесцельные терзания, как кару за несовершенные преступления. Идею развития либеральные философы эпохи не могли понять иначе, как движение к высшим нравственным целям, к общественному и духовному совершенству.

Но это движение осуществляется в борьбе, — Французская революция доказала это с очевидностью. Это не спокойное развитие разума, на которое уповали просветители, но яростная борьба противоречий, оправданная конечной целью. Продвижение вперед покупается дорогой ценой. За каждый шаг на пути к высшей справедливости человечество расплачивается жизнью поколений.

Человек меняется вместе с историей. В борьбе нравственного начала со звериным инстинктом он совершенствуется вместе с обществом для более справедливой общественной жизни. История свидетельствует об этом. Констатируя непрерывные победы человечества на этом пути, непрерывное развитие демократии и человечности, она предсказывает дальнейшее движение, неизбежное наступление полной демократии, полного торжества справедливости, о котором напоминает каждая новая революция. Обнаружить это развитие — задача исторической науки. Воспроизвести в полной живописной очевидности, в ощутимой конкретности борьбу противоречий, новых форм и идей со старыми, показать этот тяжкий путь совершенствующегося человечества, чтобы вдохновить его на дальнейшие труды, — такова задача исторического романа. К этому убеждению приходит Гюго за десяток лет своего развития, этапами которого от первых неразмышляющих од к «Собору Парижской богородицы» являются «Ган Исландец», «Кромвель» со своим предисловием, «Последний день приговоренного к смерти», драма и лирика конца Реставрации.

В процессе исторического развития XV век был эпохой особенно важной. Он привлекал к себе внимание не потому, что племена в то время были особенно изысканны, а парча, перья и драгоценные камни особенно обильно

украшали мужчин и женщин. Эта внешняя живописность меньше всего интересовала Гюго, оставившего ее почти вне поля своего зрения. XV век в истории Франции был переломной эпохой. Здесь, по представлению тогдашних историков, кончалось средневековье и начиналось новое время.

Это признавали писатели обоих лагерей. Ультрароялист Маршанжи свой роман «Тристан-путешественник» посвятил XIV веку, так как это был, по его мнению, век более гармоничный и спокойный, не смущаемый никакими страстями и противоречиями, сохранивший твердые общественные и нравственные идеалы. Следующее столетие с ересью Лютера (sic!), открытием Америки, книгопечатанием и изобретением пороха лишило Францию покоя и единства и положило начало движению, приведшему к революции. Вот почему Маршанжи призывает французов вернуться в XIV столетие, чтобы обрести покой и счастье, иначе говоря, вернуться к феодализму в самом чистом его виде. С другой стороны, мыслитель прямо противоположного направления, великий утопист Фурье началом современной цивилизации считал XVI век. Сен-Симон в 1825 году напечатал свое «мнение» «О развитии цивилизации с XV века».¹

Прогрессивные историки особенно интересовались XV веком, этим переломным периодом, когда, по словам Гизо, Европа первобытная превратилась в Европу современную: «Если не рассматривать эту эпоху с такой точки зрения, если не видеть в ней того, что она создала, она не только останется непонятой, но даже утомит и надоеет. Если ее рассматривать в ней самой, она покажется эпохой ничем не замечательной, эпохой, в которую хаос распространяется без видимых причин, эпохой движения без направления, деятельности без результатов... Но если рассматривать ее в сравнении с тем, что за нею последовало, она озаряется и оживает; в ней обнаруживается цельность, направление, развитие».²

Вторая половина XV века, пишет Вальтер Скотт в «Квентине Дорварде», подготовила ряд событий, кото-

¹ В кн.: «Opinions littéraires, philosophiques et industrielles», 1825.

² F. Guizot. Histoire de la civilisation en Europe, 1828. лекция VIII. Ср. лекция XI, стр. 5.

рые в конце концов вывели Францию из ее прежнего жалкого состояния и сделали ее одной из самых мощных держав Европы.

Истории XV века посвятил свое сочинение и Барант, так как в этом хаосе противоречивых тенденций, при упадке государственной власти, среди злодеяний и междоусобных войн особенной яркой проявляется новая сила — общественное мнение, новая идея права, противопоставленная идее силы, выступает на сцену народ, часто диктующий феодалам свою волю. Развитие новой экономики, рост и укрепление третьего сословия, расширение географических и исторических горизонтов, открытие книгопечатания — все это расшатывало феодализм и готовило могучее демократическое и гуманистическое движение, создавшее современную Францию, которую Барант вместе с другими буржуазными либералами эпохи называл демократической.

Это новое начало едва пробивается в толще старых предрассудков, в чудовищной нелепости феодального бесправия, торжествующего среди бесчисленных установлений, обычаев и прав. Научная мысль еще находится в недрах богословия и суеверий, легисты сплетают свои аргументы, чтобы оправдать беззаконие, крестоносцы уничтожают целые народы и церковь служит дьяволу. И словно заключая собою эпоху, как воплощение этих противоречий и символ будущего, возникает в повествовании Баранта образ тонкого дипломата и мелочного скупца, не разбирающегося в средствах, сколачивающего огромную монархию, жестокого, мудрого и суеверного Людовика XI.

Общее представление о XV веке Гюго, несомненно, заимствовал из книг Гизо и Баранта, из которых полною горстью черпали исторические романисты и драматурги эпохи. Лекции Гизо «История цивилизации в Европе», «История цивилизации во Франции», книги Дюлора («История Парижа», 1823—1826), Монтейля («История французов разных сословий», 1828 и сл.), даже роман Жаккоба-Библиофила «Король плутов» («Le Roi des ribauds») содержали бесчисленные детали, касающиеся феодальных отношений, юридической терминологии, топографии старого Парижа, костюмов и быта эпохи. Они могли послужить драгоценным источником для любителя, не

имеющего возможности заниматься долгой и кропотливой исследовательской работой. Здесь можно было подобрать краски, которыми блещут описательные страницы романа, и найти общий колорит, придающий ему живописное единство. К 1830 году историческая литература была довольно богата, и в источниках, уже получивших некоторую художественную обработку, недостатка не было. Впрочем, замечательная эрудиция Гюго все же несомненна.¹

Историческая «миссия», выполненная этой эпохой, определяет ее единство, ее цивилизацию, ее нравы, людей и события. Но «идея» XV века заключается именно в возникновении некоего нового качества, противопоставленного старой традиции. Следовательно, единство его — в борьбе противоречий, в динамике становления, и задача историка — вскрыть эту борьбу и эти противоречия, чтобы обнаружить их в каждой детали своего «полотна», в нравах, традициях, психологии и поведении героев. Историк должен изобразить движение — ведь в движении заключается сущность истории. Борьбу противоречий и динамику эпохи романист должен исследовать до последних ее глубин. И чем ярче детали, чем интенсивнее местный колорит, тем отчетливее выступают эти противоречия, тем полнее обнаружится своеобразие эпохи, тем глубже будет постижение прошлого.

Полной исторической истины можно достигнуть только изобразив всю эпоху целиком, поскольку ее подлинная сущность, ее истина — в борьбе противоречий, а своеобразие — в сумме всех ее «элементов». Фрагментарное изображение здесь невозможно — исторический смысл эпохи и ее движение станут понятными только в совокупности определяющих ее обстоятельств. Роман должен вместить всё, а главное, все классы общества, так как борьба противоречий — это по существу борьба классов.

Так же как современные ему буржуазные историки, Гюго понимал, что в обществе происходит борьба классов.

¹ См. Edmond Huguet. Quelques sources de «Notre-Dame de Paris» — «Revue d'histoire littéraire de la France», 1906, и его же: «Notes sur les sources de «Notre-Dame de Paris». — Там же, 1903. К сожалению, современные Гюго исследования, как возможные источники романа, в работах Юге остались неизученными.

Он понимал, что развитие общества, нравственный прогресс, все большее торжество справедливости осуществляются только в результате этой борьбы. Но он склонен был затушевывать экономическую ее сторону. Ему казалось, что основным злом является сословное неравенство и власть традиций и что спасти человечество можно только внушив ему здравые понятия и воспитав стремление к добру. Феодалному началу нужно было противопоставить начало человеческое, более живое и активное в низших классах, стремящихся к справедливости, чем в высших, защищающих старый несправедливый строй.

Так определена основная тема книги в ее социальном и нравственном планах. Еще в 1823 году Гюго был поражен необычайной широтой вальтерскоттовских изображений: «Что-то необыкновенное и чудесное есть в таланте этого человека, который распоряжается своим читателем, как ветер распоряжается листком; который ведет его по своей воле повсюду и во все эпохи, шутя раскрывает ему тайные глубины сердца так же, как самое непостижимое явление природы или как самую тленную страничку истории; воображение, которое подавляет и ласкает воображение других людей, облекается с той же удивительной правдой в рубище нищего и в мантию короля, усваивает всякие привычки, надевает любую одежду, говорит на всех языках».¹

В «Соборе Парижской богородицы» Гюго словно состязается со Скоттом: о нем можно было бы сказать то же, что он говорил о «шотландском волшебнике». В его романе общество XV века возникает целиком, от короля до нищего, от ученого монаха до невежественного звонаря, от рыцаря до голодного поэта. Здесь есть кающиеся святые, пьяные забулдыги, знатные дамы, горожане, крестьянки и цыгане. Они связаны друг с другом противоречиями эпохи и единством ее. Уличная плясунья объясняет монаха, трюаны объясняют короля, фламандские горожане объясняют монархическую Францию. Столкнувшиеся здесь классы и типы дополняют друг друга и характеризуют эпоху. И читатель отчетливо чувствует, что каждый из них был бы непонятен вне общей картины,

¹ «Sir Walter Scott. A propos de «Quentin Durward». — «Littérature et philosophie mêlées», т. I, стр. 173.

органичным и необходимым элементом которой он является. Единство противоречий, создающих данную эпоху, ощущается непосредственно, как художественное впечатление.

3

Как должны отразиться эти противоречия эпохи в душе и судьбе человека? В начинающемся крушении старых качеств и медленном возникновении новых ломаются и перестраиваются мировоззрение и психология людей; их поведение, подчиняясь новым мотивам, не сдерживаемое старыми запретами, выходит из обычной колеи и вступает в область непредвиденного и фантастического. Люди испытывают чувства и совершают поступки, непонятные и неожиданные для них самих.

Прежде всего, разрушается страшная сила, тяготевшая над сознанием средневековья, — религия. Католицизм с его аскезой, с его строгой догматикой, с полной властью церкви над всем поведением человека подточен в своем основании. Книга убьет собор не только как одно средство выражения, вытесняет другое, но и как новая мысль убивает старую. «Личное исследование» («examen personnel») выпускает человека на волю из темницы религии. Как происходит этот процесс? Как мучительный разрыв сознания, как поиски ощупью, со всеми колебаниями и страхами уже не верующего, но еще суеверного ума. Этот процесс может быть особенно острым и показательным среди тех, кто теснее всего связан с религией, кто является и ее идеологом и ее жертвой. Гюго ищет типическое выражение этого исторического кризиса в душе ученого, которому особенно дорога средневековая, сплошь религиозная паука и особенно тягостны сомнения, в душе аскета, посвятившего свою жизнь идеалам, в которые он перестал верить. Это ученый монах, носитель католической идеологии и вместе с тем существо, наиболее уязвимое для сомнений и соблазнов. Клод Фролло, архидиакон собора, вырастает из «идеи» XV века. Трещина, расколовшая эпоху, прошла через его сознание и сделала его типом.

Старому феодальному обществу, где жизнь и право сосредоточивались в высших классах, где человеком был

только «владелец душ», угрожает новая демократическая стихия, пробивающая себе дорогу из глухих низов. В XV веке зарождается общественное мнение, демократия заявляет о себе — и Гюго показывает массовые сцены, в которых бушует эта все еще подавляемая сила: встреча нидерландских послов в первых главах романа и осада собора, в разных планах, но в одинаковой мере, показывают эту новую силу истории.

Это не только картина нравов. Народ, демократическая масса определяет судьбу главных героев, сумму событий. Без бунта трюанов сюжет был бы так же невозможен, как и без психологии архидиакона.

Иерархия, ступенчатое строение общества и церкви — основа феодализма и католицизма. Отношение Квазимодо к Клоду Фролло, беспрекословное подчинение, преданность, не имеющая границ, — явление типичное для католического средневековья. Но вот происходит нечто неожиданное — невежественный звонарь восстает против архидиакона, против божеского закона, против церкви, восстает из чувства нравственного негодования, отбрасывая закон повиновения в результате тяжелого разочарования, «личного исследования», под влиянием новых нравственных идей. В этом проявляется крушение старой идеологии, и возникает новое чувство справедливости, противостоящее букве закона и духу подчинения. Без звонаря непонятен был бы и архидиакон и то духовное восстание, которое прошло по всему изображенному в романе обществу.

Важнейший процесс XV столетия — борьба королевской власти с феодалами. Король ведет эту борьбу, опираясь на народ, но ее далекий результат — народная революция и уничтожение вместе с феодализмом монархии. Людовик XI готов натравить на дворянство «чернь», но эта «чернь» действует не для него, а для себя, — и король, уничтожая средневековые ради монархии, расчищает путь грядущей демократии. Вмешательство короля в события, происходящие у собора, в глазах Гюго столь же закономерно, как поведение трюанов, звонаря и архидиакона, и столь же необходимо в общей структуре романа.

Но значение католицизма в феодальной Франции, так же как и начинающееся его крушение, не объяснить при помощи одних только официальных его представителей,

церковников-профессионалов. Основная ведущая сила истории, ее потенциал — это народ. Восстановить средневековую народную мысль, идеологические процессы, происходившие в этих миллионных массах, возможно лишь при помощи искусства. Таким произведением народного искусства является собор, создававшийся многими поколениями и целыми толпами строителей. Народ вложил в это сооружение свою страсть и свои нравственные идеалы, получившие религиозное выражение в силу объективных исторических причин. Нужно было показать эту религиозную форму средневекового народного сознания в самой толще народа, в жизни среднего человека, в его быту и в его нравственных понятиях. Звероподобная подвижница Гудула, спасающаяся в яме у перекрестка, представляет собою другой, «демократический» аспект католицизма. Этот вывих сознания характеризует не только власть религии над темными массами, но и нравственную мощь народа, способность его к духовному подвигу и самоотвержению. В «крысиной норе» с замурованной дверью триста лет спасаются женщины, замаливающие свои и чужие грехи, так же как триста лет Собор богоматери господствует над парижским пейзажем. Официальной религии с ее учеными служителями, веселыми кардиналами и получающими пребенды аббатами противопоставлены «демократические» подвижники, ищущие в религии спасения от страшной действительности. Без «крысиной норы» немислим грандиозный собор.

Но можно ли изобразить XV век без процессов ведьм, особенно свирепствовавших как раз на закате средневековья? Ересью считалось неверие в черную магию и колдовство. Полубезумные папы в своих буллах повествовали о чудовищных делах, творящихся на шабашах. Тысячи бесов бродили вокруг человека, пользуясь любым случаем, чтобы проникнуть в его тело и душу при помощи всяческих соблазнов, обманов и ухищрений. Памятуя, что женщина есть «врата, раскрытые в пропасти адовых», инквизиция начала преследование ведьм. Ученые монахи, обезумевшие от богословских измышлений и мистических ужасов, писали руководства по борьбе с ведьмами, с изощренностью опытных палачей изобретая способы дознаний и пыток. По всей Европе мучили, сжигали и топили. Опустошались целые округа. За три столетия было заму-

чено и истреблено около девяти миллионов женщин. Преследование ведьм лучше всего демонстрировало ужасы средневековой религии и правосудия, и представить себе XV век без ведовского процесса казалось невозможным.

Так возникает образ Эсмеральды — воплощение жизни, радости и красоты, раздавленной средневековым суеверием. Действительно, судопроизводство, чиновники, монахи и палачи в этом процессе обнаружили свою сущность в полной мере. Средневековый аскет, разочаровавшийся в религии, влюбленный в цыганку и посылающий ее на казнь, — такой сюжет казался Гюго не столько «живописным», сколько типичным для средневековья: он великолепно воплощал психологические и идеологические конфликты переломной эпохи. Эсмеральда и Квазимодо, два демократических персонажа, противопоставлены официальной церкви и официальному обществу, как нравственное начало, живущее в народе. Это закон не только жанра, но и исторического познания: динамику эпохи нельзя было показать без элементов будущего, без той человечности, которая придаст смысл историческому существованию народа.

Так общее понятие средневековья, разработанное либеральными историками эпохи, развивается в картину, в систему образов, в сюжет, богатый событиями и людьми. Воображение, создававшее этот роман, работало в полном контакте с современной наукой и логикой.

4

В «Соборе Парижской богородицы» почти исчез исторический сюжет, бывший необходимым признаком жанра на первых этапах его развития. Исторического стержня нет даже в самом раннем плане романа, построенном вокруг процесса ведьмы. На титульном листе указана дата действия, 1482 год, — прибытие в Париж фламандского посольства для заключения брака дофина с Маргаритой Фландрской. Но это обстоятельство не оказало никакого влияния на действие: сюжет определен не историческими событиями, а внутренними законами эпохи.

Отсутствие исторического события искупается необычайным богатством «правов». Они свидетельствуют о прав-

ственных возможностях народа и о политических возможностях государства. Вместе с тем они определяют проблематику эпохи и ее положение в цепи веков: это результат предыдущего исторического развития и опорная точка дальнейшего движения. Именно в нравах, по мнению Гюго, обнаруживается историческая специфика эпохи. Поэтому он с особенной тщательностью описывает все это своеобразие обычаев, традиций, обрядов, предрассудков. Суды и казни, народные празднества, состояние науки, ночные обходы патрулей, орды нищих на улицах, комната Людовика XI в Бастилии, расходы королевского двора и аллегории моралите — эта нарочитая точность и беспощадно яркий колорит, эта антикварность описаний, намеренно оставляющая на предметах вековую пыль, чтобы показать их доподлинную древность, создают то историческое правдоподобие, которое не совсем совпадает с правдой, но является ее необходимым условием. Вымышленные события на фоне тщательно воспроизведенных нравов — такова особенность романа, имевшая под собою глубокие эстетические основания.

Шумная толпа и непрерывно движущийся поток событий окружены неподвижным городским пейзажем. С той же тщательностью и страстью Гюго реставрирует старый Париж, рассказывая историю каждого памятника и улицы, объясняя топографию и названия, словно сметая позднейшие постройки, чтобы оставить чудовищный, убогий и блестящий город XV века. Отсюда длинные рассуждения об архитектуре, тесно связанные с историей нравов и идей, и противоречие лагун и дворцов, столь важное для понимания эпохи. Дом, в котором живет небогатая дворянская семья со своими городскими и мешанскими навыками, притон, куда приводит Феб Эсмеральду, Бастилия, противопоставленная Лувру, келья Гудулы, противопоставленная собору, — блестящая своим реализмом обстановка действия объясняет происходящую в этих декорациях драму. Правда заставляет верить в вымысел.

Эта особенность жанра остро ощущается у Вальтер Скотта. Расположить вымышленные события в хорошо известном пейзаже значит придать им особую, живую реальность. Вот здесь, на углу этой улицы, сидела засада, подстерегавшая прохожего, на этом мосту был убит проезжавший со своей свитой герцог, в этом доме находилась келья

с деревянным распятием, а на этой площади стояла виселица. На эту стену брызнул мозг Жюана Фролло, из этих труб лился на осаждающих расплавленный свинец. Бесы и святые, изваянные на фасаде собора, смотрели на пляшущую Эсмеральду и беснующуюся толпу трюанов. Еще несколько лет назад в темном закоулке собора можно было прочесть начертанное неизвестной рукой слово «Ананке», а с башен и сейчас видно место, где когда-то повесили колдунью. Улицы и здания наполняются драматизмом. события, доказанные топографически, приобретают убедительность и какую-то самоочевидную несомненность. Сами памятники, камни улиц и стены домов как будто свидетельствуют об исторической реальности всего происходящего.

Но функция «архитектуры» в романе этим не ограничивается. Собор Парижской богородицы является не только основным местом действия, но и топографическим центром его. В его стенах и на площади перед ним происходят основные события. Все действие целиком можно обозреть с высоты его башен. Квазимодо видит оттуда светящееся окошко Бастилии, в которой решается его участь, Клод Фролло — танцующую на площади Эсмеральду. Вот почему глава, рисующая «Париж с птичьего полета», приобретает не только описательный, но и композиционный смысл: все, что совершается в романе, имеет своим средоточием собор.

Вместе с тем собор является «символом» эпохи. Это воплощение XV века в его движении, в его борьбе со стариной, в его кризисе.

Назвав свой роман именем архитектурного памятника, Гюго не был оригинален. Готический роман давно создал традицию таких названий, подхваченную историческим романом: «Замок Отранто» Горація Уолпола, «Тайны Удольфского замка» Анны Редклиф, «Вудсток» и «Кенильворт» Вальтера Скотта в разных планах и с разными целями рассказывают о таинственных и страшных событиях, происходящих в чудовищных сооружениях средневековья, оплоте феодального произвола и насилия. В этих и других романах замок характеризует эпоху, являясь как бы символом общества, которое он охранял. В «Соборе Парижской богородицы» философско-исторический смысл сооружения приобретает гораздо большую глубину. Замок

готических романов служил удобным местом действия для развития таинственных приключений, свойственных страшному феодальному средневековью. В исторических романах он отчетливо характеризовал формы политической жизни феодализма. В романе Гюго собор является выражением души народа и философии эпохи в широком смысле слова. Тем самым название романа с большей полнотой, чем в других произведениях с архитектурным названием, определяет его содержание и смысл.

Средневековая архитектура давно привлекала к себе пристальное внимание. В период Реставрации началась борьба с так называемой «черной бандой» — спекулянтами, покушавшимися у обедневших дворянских фамилий наследственные замки «на слом» и вырубавшими парки. Борьба за эти памятники старины часто приобретала реакционный характер: разрушение замков рассматривалось как уничтожение феодализма, «древних воспоминаний», украшавших священную «салическую землю».¹ Поль-Луи Курье выступил на защиту «черной банды» из соображений не только экономических, но и политических, яростно протестуя против открытой официальными кругами подписки на приобретение для наследника престола замка Шамбор. Между тем помимо общих трудов, посвященных старому Парижу и средневековой Франции, вроде, например, многотомной серии «Voyages pittoresques et romantiques de l'ancienne France» Нодье и Тейлора, даже в весьма прогрессивных журналах появляются статьи, посвященные специально средневековой архитектуре.² Пишо прославляет готику, проклиная феодализм,³ а Э. Кине создает свою шеллингянскую философию архитектуры в замечательной работе «О происхождении богов».⁴

Гюго утверждал, что еще в детстве у него было ярко выраженное влечение к архитектуре: старые ангулемские башни на него, одиннадцатилетнего мальчика, произвели такое впечатление, что он сохранил воспоминание о них на всю жизнь.⁵ Уже в 1823 году он борется с «черной бан-

¹ Cp. Marchangy. *Tristan le voyageur*, 1824, т. I, стр. II.

² Cp. Sulpice Boissérée. *Mémoires sur l'architecture du moyen âge*. — «Revue Encyclopédique», 1824, т. XXIV и др.

³ A. Pichot. *Voyage en Angleterre et en Ecosse*, 1826, т. I, стр. 90.

⁴ E. Quinet. *De l'origine des dieux* (1828).

⁵ «Victor Hugo raconté... 1802—1817», стр. 81.

дой» в специальной оде, основная тема которой — уважение к памятникам старой французской славы и династии. Развалины швейцарских замков вызывают в нем чувство зависти к стране, с такой заботливостью сохраняющей следы былого величия.¹ В 1825 году он печатает статью, в которой констатирует систематическое уничтожение старинной архитектуры не только предпринимателями, но и архитекторами-классиками.² В предисловии к «Кромвелю», прославляя гротеск, как необходимый элемент действительности, Гюго говорит о готической архитектуре и о чудовищах, высеченных на средневековых соборах, которые становятся как бы символом целой эпохи. Поп и Тиобольд сравнивали Шекспира с готическим собором, и это сравнение встречается также у французских романтических критиков, в устах которых оно звучит как высшая похвала. Романский и готический стили кажутся Гюго более правдивыми, чем классическое искусство: в «Тружениках моря» он говорит, что правильных, геометрических, рационалистических форм в природе нет — нет Парфенона, но есть Кромлех, следы создавшего землю хаоса.

Почти одновременно с «Собором Парижской богородицы» Мишле напечатал свое «Введение во всемирную историю», где посвятил несколько вдохновенных строк средневековому собору, как воплощению эпохи в ее борьбе и в ее развитии. Идея, положенная в основу «Собора Парижской богородицы», к 1831 году была разработана всесторонне. Она была тесно связана с философской и политической мыслью конца 1820-х — начала 1830-х годов.

Вместе с тем во время Реставрации блестящее развитие получила археология, особенно в Нормандии, где сохранилось наибольшее количество памятников средневековой архитектуры. В 1818 году Шарль Дюэрисье де Жервиль впервые ввел термин «романская архитектура», которым пользуется и Гюго. С некоторыми нормандскими археологами Гюго был знаком лично и почерпнул из их бесед и сочинений множество сведений, получивших отра-

жение в «Соборе Парижской богородицы».¹ Тщательно изучая исследования и памятники, Гюго создал свою особую философию средневекового искусства, на которую и намек нет в книгах профессионалов-археологов. Каждая архитектурная деталь наполнилась содержанием, и древний собор вдруг заговорил полным голосом, свидетельствуя о прошлом и предвещая будущее. Мишле, Гейне, Ренап, каждый на свой лад, вдохновлялись этим изумительным искусством исторической интерпретации. Молодой Герцен советовал своей невесте прочесть главы «Abbas beati Martini» и «Это убьет то». «Там ты узнаешь, что эти каменные массы живы, говорят, передают тайны».²

Что это за тайны?

5

«От начала веков вплоть до XV столетия включительно архитектура является великой книгой человечества, главным средством выражения, которым пользовался человек на различных стадиях своего развития».³ Гюго развивает эту мысль в туманных и общих выражениях, которые можно понять только в контексте современных ему философско-исторических учений.

Он действительно начинает «от начала веков». Он рассматривает архитектуру вне связи с практическими потребностями народов — жилище для него не представляет никакого интереса. Первые сооружения архитектуры, по его мнению, были созданы как знак для памяти, как письмена, чтобы сохранить «традиции», которые напол-

¹ О значении нормандских археологов для Гюго см. тщательное исследование Georges Huard «Notre-Dame de Paris et les antiquaires de Normandie — «Revue d'histoire littéraire de la France», 1952. Зная интересы Гюго, молодой Сент-Бев, путешествовавший по Англии, в своих письмах давал ему отчет о своих впечатлениях от английской средневековой архитектуры. См. письма от 26 августа и 12 сентября 1828 года (Sainte-Beuve Correspondance générale, recueillie, classée et annotée par Jean Bonnerot, т. I, 1935, стр. 103—106).

² А. И. Герцен Собр. соч. под ред. Лемке, т. I, стр. 363.

³ «Notre-Dame de Paris», éd. Ollendorff, 1904, стр. 142. На это издание ссылается и в дальнейшем. При переводе мы часто пользовались русским изданием Собрания сочинений в 15 томах (т. II, 1953).

¹ «Victor Hugo raconté 1820—1841», стр. 56, 67.

² «Guerre aux démolisseurs!», в кн.: «Littérature et philosophie mêlées».

няли память народов. «Каждая традиция была закреплена в памятнике».

Традиции первобытного общества в идеалистической философии эпохи были связаны с теорией «откровения». Они были «открыты» первому человеку провидением, так как сам он, своими силами, не мог выйти из животного состояния. Это «традиция» первого языка и первого познания. Теория «откровения» происхождения языка, развивавшаяся реакционными философами Реставрации, была принята и многими либералами, истолковавшими ее в прямо противоположном направлении. Реакционеры утверждали, что, позабыв «откровение» и истину первого слова, предавшись пустым умствованиям, человечество впадо в грех и неведение, за которое должно нести кару; оно должно отказаться от всякого «исследования», довериться новому «откровению» — католицизму и безропотно покориться освященному им феодальному строю. Демократически настроенные писатели, как Пьер Баланш, утверждали, что язык был дан человеку для того, чтобы он двинулся в путь, что в дальнейшем своем развитии человек должен развивать свой разум, что только добываясь демократии и справедливости он выполняет свой нравственный и исторический долг. В этом и заключаются «традиции», которые люди XX века должны найти в древнейших памятниках и принять как миссию, возложенную на них историей.

Теория «откровения» Жозефа де Местра и Бональда, пытавшаяся задержать человечество в состоянии первобытной невинности и феодализма, была для Гюго неприемлема. В своем понимании исторического процесса он приближался к Баланшу. Он понимал традиции более рационально, как систему общественных установлений доисторического общества и как след извечной борьбы человечества за общественные идеалы.

Первые памятники архитектуры, говорит Гюго, были простыми глыбами камня, каждый из которых был иероглифом, то есть непосредственно и прямо выражал порученную ему мысль. Затем «традиции» породили символы, скрывшие первоначальную идею под напластованием образов. Архитектура отныне должна была передавать эти символы, и из камней она превратилась в сооружение. Крейцер, писавший об этом в переведенной на француз-

ский язык книге, и Баланш, за ним следовавший, утверждали, что именно в этот момент было утрачено понимание «истинного», первого языка. Пора непосредственного постижения мира кончилась, и наступила пора самостоятельного развития человечества силами собственного разума, пробивающегося к истине и справедливости. Гюго упраздняет это положение немецкой идеалистической философии. Идея развития имеет у него более прямолинейный характер. От старого взгляда у него осталась только схема развития этого нового, более сложного искусства: буйное цветение символов заглушило традиции, человек позабыл их смысл, — «они исчезали, как ствол дерева под листвою». Но Гюго не говорит об «упадке», о гибели непосредственно постигаемой истины. Он стоит на реальной почве истории: индийская и египетская архитектура, храм Соломона представляют собою гигантский шаг вперед по сравнению с бретонским Кромлехом. Это книги, развивающие целую серию идей, целое мировоззрение.

О чем повествует эта каменная летопись? Какие процессы отражены в этих документах? «Каждая цивилизация начинается теократией и кончается демократией. Этот закон, по которому свобода сменяет единство, записан в архитектуре».

Свобода противопоставлена единству, так как единство понимается как строгое подчинение единой догме, а свобода — как возможность самостоятельного мышления, борьба мнений и развитие.

Мысль о непрерывном движении человечества от рабства к свободе и от аристократии к демократии, широко распространенная в публицистике 20-х годов, принимает у Гюго форму, которая очень напоминает учение Вико в интерпретации Мишле и учение Баланша.

Переводя «Новую науку» (1827), Мишле сильно облегчил ее, уничтожил скучные повторения, королларии, теоремы, заменил геометрический метод повествовательным. Во вступительной статье, слегка причисывая Вико в духе современной идеи прогресса, Мишле излагает его систему в доступной и художественной форме, которая могла вдохновить Гюго на философско-исторические размышления. Но еще ближе взгляды Гюго к теориям Баланша, в то время весьма популярным.

В «Опыте социальной палингенезии» (1877) и в прозаической поэме «Орфей» (1829) Баланш, вдохновляясь своеобразно понятым учением Вико, утверждает, что все народы проходят одни и те же стадии общественного развития. При первобытной теократии господствует тайная устная речь, принадлежащая лишь высшему жреческому сословию и зафиксированная в древнейших памятниках архитектуры. Затем разум освобождается из-под бремени запретов, заново интерпретирует, наполняет новым духом старую букву закона и создает новое демократическое общество. В результате этого движения расторгается первобытное единство: противоречие между аристократами и народом приводит к борьбе, которая и утверждает более справедливый строй. Понятие «человек» распространяется на всех людей, и на место священника и теократа приходит «человек» и демократ. По мнению Баланша, это движение от теократии к демократии с большей или меньшей ясностью происходит в истории каждого народа, но каждый раз в новой форме и с большими результатами: это не движение по кругу, но движение по спирали, развитие, и кажущееся повторение циклов есть вместе с тем все большее приближение к конечной цели, к высшей нравственности и к совершенному социальному строю.

У Гюго мы находим многие элементы такого понимания истории. Движение от теократии к демократии, «записанное» в архитектуре, учение о «традициях», подавленных символами, стремление символа превратиться в поэму и в широко развитое сооружение, новая «рациональная» интерпретация буквы старого закона, являющаяся средством дальнейшего развития, торжество светского начала над древним мистическим, некая «идеальная» история, повторяемая каждым новым приходящим на сцену народом, но постоянно поднимающая человечество к более совершенному, демократическому обществу, знаменитая «спираль», о которой в то время так много говорили, наконец, ссылка на Орфея, создающего новую эру в истории человеческого ума, — все это связано с книгой Баланша и свидетельствует о том, что Гюго к 1830 году глубоко и тщательно продумал современную ему прогрессивную философию истории и целиком проникся ее идеями.

В хаосе неразработанных историографических идей Баланша и Вико, в столкновении противоречивых систем —

«коловоращения» у Вико и «развития» у всей современной либеральной мысли — разобраться было нелегко. Гюго и не стремился к полной отчетливости понятий, — ему хотелось обнаружить в истории некую закономерность и утвердить непреклонное развитие. О неизбежных этапах, которые прошли все цивилизации, он говорил только для того, чтобы показать неизбежность демократического развития. Викианское «коловоращение» стало у него аргументом для идеи прогресса, — так же, как у Мишле и у Баланша. И говоря о бесконечной спирали, по которой непрерывно поднимается работающее над собою человечество, Гюго лишь повторял мысль, хорошо усвоенную прогрессивной историографией, которая в бесчисленных каталогах цивилизаций видела доказательство непрерывного поступательного движения.

Но каковы стадии, которые должно пройти каждое общество?

Гюго говорит о двух этапах в развитии человечества — теократии и демократии, которые в истории новой Европы создают романский и готический стили. Однако до возникновения «символического» искусства, проявляющегося в обоих этих стилях, существовало «иероглифическое» искусство, которое, по Вико, свидетельствует о «теократической» эпохе, между тем как «символическое» искусство присуще второй эпохе, «героической», или «баснословной». Следы этого деления в книге Гюго остались в виде «иероглифического» искусства, одной идеей или одним словом передающего «традицию». Однако это деление было для Гюго неприемлемо, так как оно не уместилось в его схему развития европейской цивилизации: если бы существовало в новой Европе «иероглифическое» искусство, то эпоху «символического» искусства, то есть самую глухую пору средневековья, нужно было бы признать эпохой относительной свободы, эмансипации человечества от тяжелого религиозного гнета. Сделать это Гюго не мог и не хотел.

Демократическая, «историческая», или «человеческая», по терминологии Вико, эпоха была связана с развитием письменности. Придав такое исключительное идеологическое значение средневековой архитектуре, Гюго должен был несколько снизить роль средневековой литературы (на что ему давало некоторое право состояние современной ему филологии). В готической архитектуре он увидел

то, что, с точки зрения Вико и Баланша, было уделом письменности, — выражение демократической, освобождающей от религиозной догматики мысли. Таким образом, два стиля средневековой архитектуры стали характеризовать две эпохи: романский — теократическую и готический — демократическую.

Гюго придает старым терминам совсем другой смысл и викианские периоды в развитии искусства характеризует совсем иначе. Это свидетельствует о новом понимании средневековья и средневекового искусства, подсказанном прогрессивной политической позицией Гюго и исторической обстановкой эпохи. Уже в сумраке средневековья он обнаруживает борьбу за демократию, глубокое стремление человека к свободе и торжествующий вопреки всему свободный разум. Он и не мог думать иначе, — работы Огюстена Тьерри, Баранта, Гизо обнаружили в средневековье долгую и упорную борьбу за свободу, подтверждавшую название, которое дал средним векам Иоганнес Мюллер: «Эпоха неведомых добродетелей». Гюго знает, что в обществе происходит непрерывная борьба, и не может мыслить средневековье как ничем не нарушаемое единство, как абсолютное торжество теократии. Он отдает этой теократии только романское искусство. Готика для него является свидетельством борьбы народа с насилием теократии. «Авторитет поколеблен, — пишет Гюго об эпохе, наступившей после крестовых походов, — единство расщепляется. Феодализм требует у теократии свою часть, пока не выступит народ, который неизбежно возьмет себе, как всегда, львиную долю». Гюго упоминает о феодализме только для того, чтобы тотчас указать на основное противоречие эпохи — противоречие между религиозной и феодальной властью, с одной стороны, и народом, с другой. Это противоречие и обнаруживается в готике, покрывающей романскую основу Собора Парижской богородицы своей демократической, протестующей, свободной интерпретацией, наполняющей старую «букву» новым «духом».

«Не только религиозный символ, но и всякая человеческая мысль имеют свою страницу и свой памятник в этой необъятной книге (архитектуры)». «Не следует думать, — мы настаиваем на этом, — что зодчество способно только строить храм, выражать миф и священные символы, записывать иероглифами на своих каменных страницах

таинственные скрижали Закона. Если бы это было так, архитектура не могла бы передать новое состояние человеческого ума, эпоху, которая наступает в каждом человеческом обществе, когда священный символ стирается и исчезает под действием свободной мысли, когда человек освобождается от влияния жреца, когда пышное развитие философских систем раздвигает лик религии».¹

Так готическое искусство получает политическое и вместе с тем художественное оправдание, а начала современного демократического развития обнаруживаются в глубине средневековья.

С появлением книгопечатания архитектура, по мнению Гюго, приходит в упадок, она утрачивает свою народность, становится забавой высших классов, она пытается восстановить формы античного искусства и превращается в «классическое» и формалистическое искусство. Подлинным продолжением средневекового народного искусства является современная литература — с точки зрения Гюго, литература романтическая. Он не произносит этого слова — в 1831 году оно уже утратило свой прежний боевой смысл. Он говорит о современной литературе, противопоставляя ее всему устарелому, «классическому». Так романтизм оказывается наследником демократического искусства средневековья и искусством народным, поскольку он борется за те же идеалы свободы и справедливости. Красноречивая характеристика средневекового зодчества заканчивается восторженным прославлением преосы, свободного слова, более прочного, чем камень и гора, перелетающего все границы и несущего в будущее мысль и волю человечества. Это прославление совпало с моментом, когда Июльская монархия решительно вступила на путь реакции, и потому приобретало острый политический смысл.

«Собор Парижской богородицы» вышел в свет через месяц после разрушения архиепископства. Это разрушение было стихийным проявлением антицерковных и революционных настроений. В предисловии 1832 года Гюго упоминает о нем только с точки зрения любителя искусства, насколько не сожалел об этом здании «дурного вкуса». И тем не менее он продолжает свою многолетнюю борьбу с разрушителями. В том же 1832 году он пишет гневную

¹ «Notre-Dame de Paris», стр. 144.

статью «Война разрушителям», защищая средневековые памятники не от народа, а от купцов-предпринимателей и архитекторов-классиков. Прежде в этой борьбе за старину его воспламенял восторг перед троном и алтарем, и Шамбор был для него ценен не только своей архитектурой, но и воспоминаниями о пышных придворных празднествах развлекавшихся там королей. Теперь он борется за демократическое искусство, противопоставленное феодализму и католицизму. Борьба с «черной бандой» приобретает прямо противоположный смысл. Гюго стоит на той же политической позиции, на какой стоял Поль-Луи Курье, но решительно расходится с ним в отношении к средневековому искусству. В своей борьбе с «черной бандой» он оказывается соратником пылкого католика Монталамбера, с которым расходится в отношении к религии.¹

Собор Парижской богородицы, начатый в XII веке и законченный в XV, представляет собою сочетание теократического и демократического начал, переход к новому времени и кризис средневековья. В нем воплотился дух этого переломного XV века, когда «на смену каменным буквам Орфея приходят свинцовые буквы Гутенберга». Вот почему эта твердыня французского католицизма, заложенная в самую темную пору средневековья, оказалась для Гюго символом прогресса и дала название роману, проникнутому жизнеутверждающей и демократической идеологией Июльской революции.

Конечно, в такой философско-исторической интерпретации собор утрачивает свой религиозный характер, он становится памятником народного творчества, народного протеста, философской мысли, но не религиозного чувства. Это отмечали и современники. Даже в первом издании, лишенном трех наиболее острых глав, книга казалась недостаточно католической. Об этом сокрушался и Сент-Бёв, в то время вступивший в свой краткий христианский период. Он упрекал Гюго в том, что ни один из его персонажей, умирая, не думает об ожидающей его загробной жизни и о спасении души, — что для XV века было бы вполне естественно, — а также в том, что Гюго

¹ Comte de Montalembert. Du vandalisme et du catholicisme dans l'art, 1839. См. «Lettre à Victor Hugo» (1833), там же, стр. 1—69.

назвал Квазимодо «душой собора», между тем как душой собора мог бы быть, по мнению Сент-Бёва, только «христианский ангел, красивый, сильный, грустный и серьезный в своей вечной молитве».¹ Конечно, замысел Гюго имел совсем другую цель: показать не наивную веру XV века, но крушение католицизма, превратившегося в тормоз движения и в религию скорее дьявольскую, чем христианскую.

6

Когда-то Гюго упрекал Вальтер Скотта в том, что тот из всех великих и славных королей Франции взял самую мрачную, самую страшную, наименее благородную фигуру, Людовика XI, мучителя, скопидома и лицемера.² Не прошло и семи лет, как он сам избрал своим героем этого столь нерыцарственного и столь как будто нефранцузского короля. За этот период Гюго понял, что задача искусства — не в том, чтобы прославлять королей, и что Людовик XI — одна из самых замечательных личностей, когда-либо занимавших французский престол, и деятель одной из важнейших эпох французской истории.

Общественные процессы, происходившие в XV веке, как бы символизированы в этой гигантской фигуре. СобираТЕЛЬ французского государства, создавший политическое единство из суммы почти независимых феодальных владений, постигший природу новых социальных отношений и построивший на них свою политику, Людовик XI давно уже привлекал внимание историков и поэтов. В период романтизма он стал фигурой столь же популярной, какой был в эпоху Просвещения Генрих IV, хотя и в другом плане. Это был организатор французского абсолютизма,

¹ Письмо Сент-Бёва к В. Гюго от 14 апреля 1831 года (Sainte-Beuve. Correspondance générale, т. I, 1935, стр. 228). Современный критик также находит, что интерпретация собора у Гюго очень рационалистична и лишена того непосредственного религиозного чувства, которое обнаруживается в описании готического собора у Мишле в его «Введении во всемирную историю», появившемся почти одновременно с романом Гюго, в 1831 г. (см. статью L. Refort в «Revue d'histoire littéraire de la France», 1926).

² Перепечатывая в 1834 г. свою статью из «Muse française», Гюго выпустил эти слова, явно противоречившие его новым взглядам. См. E. Biré. Victor Hugo avant 1830, стр. 313—314.

уничтожавший феодализм. Французская мысль 1820-х годов рассматривала его как воплощение целой системы — философской, нравственной и политической, как предшественника Французской революции и в то же время как ее причину. Разрушая феодализм, он делал прогрессивное дело. Создавая абсолютизм, он ослаблял монархию и прокладывал путь Французской революции. По словам Гюго, «Людовик XI начал великое разрушение феодализма, которое продолжили Ричелье и Людовик XIV на пользу монархии и которое закончил Мирабо на пользу народа». Но, совершая эту неизбежную и необходимую историческую работу, он пользовался для этого всеми средствами, имевшимися в его распоряжении, не заботясь об их нравственном смысле, — и эта черта в образе «короля-мещанина» и «короля-революционера» приобретала немаловажное значение для его интерпретации. В послереволюционный период эта историческая фигура вдруг наполнилась новым содержанием и оказалась чрезвычайно актуальной. Это была все та же проблема революции, революционного насилия, связанная с недавними событиями 1789—1794 годов.

Основным положением французской романтической историографии было единство человеческой истории. Несмотря на все изменения эпох, на всю противоречивость развития, человечество в вечной борьбе и стремлении к свободе сохраняет свое нравственное единство. Положение это имело глубокий политический смысл. Современники Гюго сознавали себя наследниками лучших традиций прошлого, продолжателями тысячелетних усилий. Они чувствовали свою солидарность со всеми народами, борющимися в разных условиях и разными средствами за те же конечные цели. Социальное творчество оказывалось утверждением древних традиций, и исторические изучения толкали на подвиг. В этом и была современность истории, ее могучая босвая сила. История становилась не только философией, но и поэзией и моралью.

Герои Гюго живут в двух планах: как современники давно ушедших эпох и как представители «вечного» человечества. Они совмещают в себе «частное» и «общее», черты навсегда исчезнувшей цивилизации и то, что роднит их со всеми когда-либо жившими на земле поколениями, — предрассудки, суеверия, жестокость и стремление к спра-

ведливости, жажду идеала, эгоизм и любовь; звериное начало, все убывающее в потоке развития, и начало нравственное, человеческое в высшем смысле слова, растущее вместе с историей, действенное, как обещание будущего.

Отношение общего к частному имеет и другой аспект: история творится людьми, но люди часто не знают, что творят. Они стремятся к узким, личным целям, побуждаемые обстоятельствами, увлекаемые страстями. Но результатом их суетни оказываются события мирового значения. Честолюбие Александра Македонского создало эпоху эллинистической цивилизации. Честолюбие Цезаря создало Римскую империю. Честолюбие Кромвеля совершило одну из величайших в мире революций, — так говорили и Кузен, и все либеральные историки 1820-х годов, и сам Гюго в предисловии к «Кромвелю». Это был вывод из наблюдений над революцией и современностью, оправдывавший революцию и осуждавший ее «крайности». Якобинцы, удовлетворяя свои страсти, заблуждаясь, руководствуясь ложными теориями, создали новую, демократическую Францию. Показать эту ограниченность человеческого разума и страстей в сравнении с грандиозной работой истории должны были живые образы романа. Тем самым они включались в широкую перспективу истории, и каждый их жест приобретал не только частный, но и общий, общественный смысл.

Но это не значит, что политический деятель поступает бессознательно, не разбираясь в истинном характере обстоятельств и дел. И Кромвель, и Карл V в «Эрнани», и даже Людовик XI в «Соборе Парижской богородицы» прекрасно видели новые силы, которыми они пользуются для своих целей, но они не знали того будущего, которое возникнет в результате их деятельности. Гюго создает историческую индивидуальность, а не ходячую абстракцию, живущую в будущем.

В романе Гюго эта проблема получила свое отражение приблизительно в том виде, какой она приняла в философии Кузена. Историческая личность участвует в прогрессивном движении человечества, не ведая, что творит. Людовик XI, расправляясь с феодалами и изменниками, расширяя свое государство и свою власть, преследовал цели личной безопасности и честолюбия. Из тьмы несправедливых и жестоких дел рождается благо. Вешая ни

в чем неповинных крестьян на деревьях, сажая в клетку кардиналов, экономя каждое су, чтобы употребить его на подкуп, Людовик, однако, выполнял великое историческое дело, благую миссию, нравственного и общественного значения которой он не признавал. Это несоответствие между мотивами деятельности и результатами ее составляет важный конструктивный элемент в образе Людовика.

Политика Людовика XI и движение эпохи характеризуются историческим фактом, которым начинается повествование: в Париж прибывает посольство Фландрии, чтобы заключить брачный договор между дофином и Маргаритой Фландрской. Кардинал Бурбон, князь церкви и представитель династии, чтобы угодить королю, должен принимать в своем дворце неотесанных бургомистров и еретиков и губить из-за них под дождем свои драгоценные ковры. Первые строки книги определяют противоборствующие силы XV века и вместе с тем основную пружину действия.

Главное лицо в этом посольстве — Жак Коппеноль, гентский чулочник, которого боится Людовик XI. Чулочник чувствует свою силу и понимает, что Мария Бургундская, мать той Маргариты, которую он сейчас выдает замуж, меньше боялась бы его, если бы он был кардиналом, а не чулочником. Кардинал не стал бы возмущать гентских горожан против фаворитов дочери Карла Смелого; кардинал не поддержал бы своим словом толпу, готовую уступить мольбам Марии, когда владительница Фландрии просила народ за своих фаворитов у подножия их эшафота, — между тем как чулочнику достаточно было поднять свою руку в кожаном нарукавнике, чтобы с плахи скатились ваши головы, сиятельные сеньоры, Ги д'Эмберкур, канцлер Гильом Югонне. О восстаниях фламандских городов и роли их в истории Франции рассказывал в своей «Истории герцогов Бургундских» Барант. Эти события имели огромный политический смысл. В глубине средневековья возникало третье сословие со своими социальными и политическими требованиями, отдаленным результатом которых была Французская революция. Огюстен Тьерри в борьбе коммун с феодалами видел истоки революции и «традиции свободы».

У Вальтера Скотта Людовик XI в своей борьбе с герцогом Бургундским ищет себе союзников в поднимающих-

ся городских коммунах Фландрии. В своем средневековом романе не мог обойти этого вопроса и Гюго. Но у него Фландрия выступает уже победившей, свободно выбирающей себе хозяина, с тем чтобы хозяин больше повиновался, чем повелевал. Фландрия — символ будущего, предвосхищение общеевропейского развития, и Франция должна в особых формах и с опозданием повторить то, что давно уже совершили трудолюбивые и отважные фландрские города.

В сцене, написанной в первые месяцы после Июльской революции, Жак Коппеноль рассказывает королю, как делаются восстания. Это так легко! Стоит лишь обратиться с речью к народу, который всегда имеет основания быть чем-нибудь недовольным, — ведь у него «всегда что-нибудь лежит на сердце». Это нравственное оправдание восстания. Но есть здесь и некоторая ирония по отношению к слишком подвижному народу, легко вскипающему и по любой причине начинающему бунт. Гентские горожане, говорит Коппеноль, всегда любят сына государя, но самого государя — никогда.

Король со своими лекарем, брандмейстером и палачом, кардинал де Бурбон, чулочник Коппеноль, дипломат Гильом Рим и историк Филипп де Коммин — вот и все исторические фигуры, действующие в романе. Это персонажи второстепенные. Некоторые из них только упомянуты, как, например, Филипп де Коммин, иронический свидетель эпохи, другие, как кардинал де Бурбон, представляют собою психологию целого класса. Брезгливое удивление кардинала повадками фландрских горожан характеризует столкновение старых представлений с новой социальной силой, которую принимает и пытается использовать в своих целях ловкий дипломат и государь нового типа Людовик XI. Гильом Рим комментирует с позиций новой демократии поведение короля. Тристан хватает и вешает, как и полагается придворному палачу, Оливье выпрашивает милости, как и полагается наущнику и фавориту. Все они выражают тот или иной аспект эпохи, ту или иную характерную черту абсолютной монархии.

Вместе с тем они вводят действие в строгие хронологические рамки, датируют его и придают ему оттенок «подлинности», который помогает читателю поверить

вымыслу. Если исторический, «подлинный» Людовик XI со своими приближенными видел зарево над Собором Парижской богородицы и послал туда Облена для усмирения бунтовщиков, то и осада собора, как бы маловероятна ни была она сама по себе, кажется подлинной и исторически доказанной. Эти персонажи и точные даты словно придают роману некое историческое крепление, связывая все элементы картины и располагая их в строго очерченной исторической перспективе.

7

Исторические или вымышленные, все герои романа в равной мере воплощают в себе дух эпохи, боровшиеся в ней силы, разрешавшиеся ею проблемы.

В антикатолической литературе XVIII века был широко распространен образ преступного и сластолюбивого монаха. Многочисленные драмы и романы повествовали о жестокостях, совершавшихся в монастырях над заключенными там узниками, о злодейских замыслах монахов, скрывавших свои пороки под маской церковного благочиния и в конце концов получавших возмездие за свои преступления. Эта тема затронута в «Монахине» Дидро, в «Мельмоте» Метьюрина, в трагедии М.-Ж. Шенье «Фенелон в Камбре». Особенно замечателен в этом отношении «Монах» Льюиса, героя которого, монаха Амброзио, потерявшего веру и совершившего страшные злодеяния, дьявол в наказание бросает в пропасть. Клода Фролло часто сравнивали с Амброзио. Несомненно, что основная идея образа — монах, потерявший веру и ставший злодеем в поисках недозволенного ему счастья, — продолжает традицию антикатолической литературы XVIII века. Ссылаясь на это сходство, некоторые критики отрицали оригинальность и художественные достоинства романа. Таким образом, указав традицию, исследователи закрывали себе путь для дальнейшего изучения. Между тем влияние всей этой предшествующей литературы оказалось возможным лишь благодаря тому, что данный традицией образ монаха-злодея наполнился новым содержанием, тесно связанным с нравственной и исторической проблематикой романа. Образ Клода Фролло, несмотря на

связи его с тем же «Монахом» Льюиса, органически вырос из самого замысла романа.

Этот образ, прежде всего, был подсказан живой действительностью. Проблема монашества и безбрачия священников давно уже дебатировалась в огромной полемической литературе, и не только протестантской. В качестве аргументов приводились соображения психологического и физиологического характера, случаи скандальной и уголовной хроники. Во время Реставрации особенно остро ставил вопрос Поль-Луи Курье, напомнивший много страшных историй, и в частности дело священника Менгра, который убил соблазненную им прихожанку, разрезал на части труп и выбрасывал его по кускам в реку. Подвергнув психологическому анализу этот случай, Курье словно вступил в область «страшного» романа. Коверкать природу нельзя безнаказанно, утверждает Курье, и всякое противоречие естественным законам должно повлечь за собой извращение, безумие либо преступление. «Один крупный врач отметил: болезнь, которую он назвал эротоманией, нечто вроде буйного помешательства, особенно часто встречается среди священников. Довольно многочисленные случаи ее наблюдались только среди католических священников, — например, тот, о котором говорит Анри Этьен: этот священник убил всех, живших в доме, кроме той, которую любил, или тот, о котором говорит Гюффен: по этого священника вовремя связали, стали лечить и вылечили, иначе он совершил бы то же самое. В письме, впоследствии опубликованном, он сам подробно изложил историю своего безумия и объяснил его причины, которые нетрудно понять: набожный, молодой и жаждущий любви, он исповедовал девушек и хотел остаться целомудренным».¹ Либерально мыслявшие люди эпохи целиком принимали это положение и пользовались им в целях политической пропаганды.

Образ Клода Фролло, несомненно, связан с этой традицией.

¹ P.-L. Courier. Réponses aux lettres anonymes — Oeuvres, 1891, стр. 201. В 1824 году в Париже вышла брошюра, посвященная преступлению аббата Менгра: Pauline Raynaud. Notice historique sur le crime commis par Mingrat, 1824. В октябре 1830 г. в Париже была представлена драма «Le curé Mingrat», тогда же и напечатанная под псевдонимом Поля (авторы — F. Laloue и H. Villemot).

«И тогда его обуяли страшные мысли. Он прозрел свою душу и содрогнулся. Он вспомнил об этой несчастной девушке, погубившей его и им погубленной. Он смятенно оглянулся на тот двойной извилистый путь, которым рок предопределил пройти их судьбам до перекрестка, где они безжалостно столкнулись и разбились друг о друга. Он думал о безумии вечных обетов, о тишете целомудрия, науки, веры, добродетели, о ненужности бога. Он с упоением предавался этим отвратительным мыслям и, по мере того как глубже в них погружался, чувствовал, что грудь его разрывает сатанинский смех.

И когда он, исследуя таким образом свою душу, понял, какое обширное место в ней было уготовано природой страстям, он усмехнулся с еще большей горечью. Он разворошил всю таившуюся в глубинах своего сердца ненависть, всю злобу, и беспристрастным оком врача, исследующего больного, убедился в том, что эта ненависть и эта злоба были не чем иным, как искаженной любовью, что любовь, этот родник всех человеческих добродетелей, в душе священника перевоплощается в нечто чудовищное и что человек, созданный так, как он, сделавшись священником, становится демоном. Тогда он разразился жутким смехом и вдруг нобледнел; он вгляделся в самую мрачную сторону своей роковой страсти, этой разъедающей, ядовитой, полной ненависти, неукротимой страсти, приведшей цыганку к виселице, его — к аду; она приговорена, он проклят».

В Клоде Фролло, несомненно, есть нечто от похотливого и отвратительного героя Курье. Однако Гюго увидел в своем монахе не только преступника, но и трагедию преступления, трагедию веры, исторический катаклизм, прошедший через сознание ученого аскета и обнаживший гибель целой цивилизации. Это прежде всего философ, оторвавшийся от общепризнанной лжи, но не пришедший к истине.

Жизнь, потраченная на убийение плоти, на тяжкий научный труд, привела к пустоте. Клод Фролло служил богу, которого нет, уничтожал себя ради слов, лишенных смысла. Истина оказалась в чем-то другом. Распались пути, сковывавшие его сознание. Бог перестал быть мерой всех вещей. Исчезла догма, а вместе с догмой все, сдерживавшее личное, эгоистическое, звериное начало. С необычайной прозорливостью Гюго угадал некоторые аспекты Возрождения, этой великой ломки средневекового миро-

воззрения. Мерой всех вещей стал человек. Эта новая, «гуманистическая», «человеческая» культура, отвергшая волю божества и принуждение религии, выпустила на свободу человека. Она создала новые нравственные идеалы и новых героев, но расцвет личного начала породил и индивидуализм и произвол в определении нравственных норм. Мораль теперь понимается как ложь и как насилие над личностью. Великое освободительное движение в известных исторических условиях приводило к нравственному нигилизму, к макьявеллизму, окрасившему не только практическую политику мелких итальянских тиранов, но и тенденции современной философской мысли, к необузданному культу наслаждений, к общественному индифферентизму. Если целомудрие бесполезно, а наслаждение ненаказуемо, то всякое желание должно быть удовлетворено и всякое лишение кажется оскорблением личности.

Эта нравственная проблема и соответствующая ей психология были известны французской литературе еще в XVIII веке. Ведь Просвещение было как бы новым Возрождением, вступившим в схватку с католической реакцией и в известном смысле повторившим работу первых гуманистов. Просветители и сами чувствовали свою связь с Возрождением и нередко говорили об этом. Так же, как прежде, свержение старых богов и в XVIII веке в известных случаях и при известных условиях открывало путь индивидуализму и эгоистической морали, с которой боролись сами просветители и которую разоблачали многие писатели до революции и после нее. Несомненно, эта полемическая традиция помогла Гюго осмыслить свой материал и создать на основе сложных философских идей образ своего героя. Несомненно, что он рассматривал его в свете недавнего политического опыта Французской революции. Ведь XV век тоже был своего рода «революцией», в грозе и буре создавшей новую Францию, хаосом, среди которого стала пробиваться идея новой справедливости.

В 1823 году, когда революция казалась Гюго торжеством разрушительных стихий в большей степени, чем созидательным трудом возникающей нации, он дал характеристику современного исторического момента: «Тогда стоят лицом к лицу добро и зло, жизнь и смерть, бытие и небытие, и люди мечутся между ними, как будто им дано

право выбора. Деятельность общества не является деятельностью, это слабый и в то же время судорожный трепет, подобный предсмертным содроганиям. Развитие человеческого ума останавливается, начинается его революция. Река не оплодотворяет, она губит; светоч не освещает, он сжигает; мысль, воля, свобода, эти божественные способности, дарованные божественным всемогуществом человеческому обществу, уступают место гордости, возмущению, индивидуальному инстинкту. На смену общественной предусмотрительности приходит глубокая звериная слепота, которой не дано видеть приближение смерти... Действительно, в скором времени бунт членов разрывает тело, а вслед за тем наступает разложение трупа. Борьба мимолетных интересов заменяет согласие вечных верований. Нечто скотское пробуждается в человеке и соединяется с его падшей душой». ¹ Но если в 1823 году Гюго оплакивал «заблуждения» свободных мыслителей и революционеров, то в 1830 году он видел в революции великое возрождение, и образ Клода Фролло оказался не оправданием феодально-католической догмы, но борьбу с ней.

Вступив на путь нравственного нигилизма, Клод Фролло приходит к великому раздражению чувств, к эгоизму и отчаянию: «Я, ученый, насмехаюсь над наукой; дворянин, я оскверняю свое имя; священник, я превращаю требник в подушку сладострастия, я плюю в лицо моего бога. Все это ради тебя, чаровница!» Мы знаем, что задолго до встречи с Эсмеральдой он не верил ни в бога, ни в науку, ни тем более в святость общественных установлений, что он бросился в эту любовь только после того, как потерял веру. Уличная плясунья должна была заменить ему бога и спасти от отчаяния. Но именно эти слова он должен был сказать в своей ярости, потому что так он сам думал: она была следствием, но ему казалась причиной, — Гюго указывает на это достаточно ясно.

Над какой наукой насмехается этот ученый? В изумительной главе «*Abbas beati Martini*» Клод Фролло беседует с лейб-медиком Людовика XI, Жаком Котье. Фролло не отрицает ни «вечную аптеку трав и металлов, которая

называется природой», ни «вечного больного, который называется человеком», он только отрицает лекаря, — отсутствие метода, фантастичность рецептов, основывающихся на легендах, отвергает его от медицины. Он отрицает также астрологию, потому что не видит реальной связи между планетами и человеком. Но он не отрицает алхимии, так как она имеет дело с реальными вещами, с металлами и камнями. Это наука для тех времен эмпирическая, а не традиционная, реальная, а не мистическая, — такова мысль Гюго, выраженная в психологии Клода Фролло.

Но все же это еще не химия, а только алхимия. И в тех «несомненных» фактах, которые приводит Клод Фролло, обнаруживается все безумие науки, еще не ставшей наукой, не установившей ни своего метода, ни своих аксиом, живущей догадками. Мысль о философском камне, об искусстве делать золото, о возможности превращений одного металла в другой казалась Гюго совершенно фантастичной. Она выражена Клодом Фролло как несомненное достижение научной мысли.

Как всех алхимиков эпохи, его преследует мысль делать золото, потому что золото есть сила, власть над людьми, власть над судьбой. С необычайной яркостью эта мысль высказана в том же разговоре Фролло с королем, лучше чем кто-либо понявшим роль денег в жизни государства.

И это также — черта психологии. Усомнившись в религии, в догме, в нравственном учении христианства, Фролло жаждет золота, как источника власти и наслаждений, как утверждения своей личности, противопоставленной остальному миру и богу. Материальная сила — единственная реальность, сохранившаяся после крушения всего остального, и к тому же реальность историческая, так как именно со времен Людовика XI, в эпоху быстрого развития новой буржуазной экономики, деньги становятся силой, которая может сделать все, даже «восстановить Восточную империю». Так психология Фролло, историческая сама по себе, включается в мир необычайно характерных исторических обстоятельств.

Но эти операции с металлами, минералами и солнечными лучами, которые должны превратиться в золото, оказываются не наукой, а магией. Ожидаемое превращение может совершиться только при известных условиях. Нужно знать «слово». Это «слово» было известно алхими-

¹ «Sur l'abbé de Lamennais à propos de l'«Essai sur l'indifférence, en matière de religion». — «Littérature et philosophie mêlées», т. I, стр. 183—184.

кам прошлого, унесшим его с собою в могилу. В тайных письменах, в идеограммах средневековых скульптур, украшающих собор, в цифровых соотношениях его частей заключена тайна философского камня, мировые загадки. Готический собор — это книга, в которой записаны древние откровения. Философия архитектуры, заимствованная Гюго у современных ему мыслителей, отражена в речах средневекового монаха, но это уже не философия истории, а мистическая абракадабра ищущего свои тайны алхимика. «Это убьет то», — провозглашает Клод Фролло, но эта истина в его устах оказывается ложью, так как в своем соборе он видит не памятник исторического бытия эпохи, не выражение творческих сил и чаяний народа, но тайнопись отдельных мудрецов, заключивших в этом сооружении формулу своих экспериментов.¹

Этот алхимик, разочаровавшийся в философии (науке и религии, терзаемый сомнениями, жаждущий наслаждений, пытающийся вернуть утраченное время, влюбленный, — напоминает Фауста, готового продать душу, чтобы возвратить себе молодость и вкушать все простые радости жизни. Этот трагический «осужденный» Фауст (первую часть поэмы Гете, единственно известную в то время во Франции, понимали именно как осуждение Фауста) помог Гюго разработать образ его тоже мятущегося, тоже преступного и осужденного монаха. Клод Фролло более активен, так как он действует сам, без помощи Мефистофеля, он совершенно реален, так как является героем исторического романа, а не символической драмы, и воплощает он не общечеловеческий образ среднего и «доброего» чело-

¹ «Символизм» Клода Фролло и весь этот образ монаха, погруженного в мистические размышления, понимающего христианство как систему символов и склонного к герметизму, напомнили некоторым ученым французского последователя Сведенборга, полубезумного Эже (Oegger), бывшего до 1826 г. первым викарием собора и в 1829 г. напечатавшего книгу «Подлинный мессия» («Le vrai Messie»). Гюго, тщательно изучавший Собор Парижской богородицы, мог и лично знать Эже и читать его безумное сочинение, широко использовавшее книгу Крейдера о символизме древних религий. См. Régis Michaud. Un intermédiaire français entre Swedenborg et Emerson. Oegger et le «Vrai Messie». — «Revue de littérature comparée», 1921; Auguste Viatte. Les swedenborgiens en France de 1820 à 1830. — «Revue de littérature comparée», 1931 (ср. стр. 437—439).

века, сквозь соблазны своего жизненного пути пробивающегося к некоей полезной истине, а исторический образ средневекового аскета и ученого, трагедия которого заключается в идеологическом конфликте эпохи.

Этот монах предан мирским интересам. Он честолюбив. Потеряв веру, он остался наедине с собой. Его личность заполнила все вокруг него. Его любовь — это эгоизм, и оттого она столь мучительна. Она приводит его к несчастью, к ненависти, к убийству, к предательству. Он совершает самые страшные преступления. В этом его кара за эгоизм, честолюбие и аскетическое поправление всех естественных чувств, к которому привела его богословская, церковническая мудрость. Он идет против законов природы, он сражается с силой, которая сильнее его, и он должен быть побежден. Поэтому им владеет необходимость, рок, Ананке.

Он не свободен. Страсть увлекает его к преступлению и гибели. Он представитель старого мира, мира насилия. Он совершает зло, как велит старая, феодальная, дьявольская церковь. Он не разрешает веселиться, любить, плясать — как не разрешали плясать крестьянам фанатические кюре эпохи Реставрации. Он преследует танцовщицу, вешает колдунью, проповедует догму варварских времен. Он встречает на своем пути людей и чувства, которые ему непонятны, так как эти люди и чувства принадлежат миру будущего. Его аристократическая и теократическая природа столкнулась с демократическим началом нового времени и потерпела поражение. Это столкновение, рассмотренное в политическом, идеологическом и нравственном аспекте, является основным содержанием романа.

Клод Фролло действительно находится во власти рока, который воплощен для него в Эсмеральде. Ему кажется, что она послана дьяволом, чтобы погубить его. Это бесовское наваждение, сила зла. Все искажено в этом теологическом восприятии мира, и все превращается в свою противоположность. Любимая женщина кажется дьяволом, любимое тело предано пыткам, чувство, которое должно принести счастье, доставляет жестокие страдания. Клод Фролло добро превратил в зло, и свободу — в необходимость. Он стал не только жертвой рока, но и его орудием.

Но не он тому виной. Часть вины падает на обстоятельства, более могущественные, чем его воля. Его признания

Эсмеральде повествуют не только его собственную историю: это вместе с тем характеристика и осуждение христианской аскезы, средневековой христианской догмы. «Я был счастлив, по крайней мере я мнил себя счастливым. Я был чист, душа моя была исполнена прозрачным светом... Наука была для меня всем. Она была мне сестрой, и сестры мне было достаточно... Не раз моя плоть возмущалась при виде женщины. Эта власть плоти и крови человеческой, которую, как казалось мне, юному безумцу, я подавил на всю жизнь, не раз внезапно потрясала цепь железных ошейников, приковывавших меня, несчастного, к холодным плитам алтаря... Увы, если победа не осталась за мной, вина в том бога, который не дал человеку такой же силы, как дьяволу». Причина этих мучений и преступлений — в христианской догме. Эта борьба с плотью, отданной дьяволу, борьба невозможная, так как человек слабее дьявола, — результат христианства. Падение Клода Фролло — вина бога, как он утверждает, и он в значительной мере прав, так как его трагедия — в походе против естества, против природы и ее законов. Это трагедия священника, над которым торжествует рок.

Этот рок кажется неразумной, слепой силой, так как ее тайный смысл непонятен Клоду Фролло. В действительности это прогресс, это постепенно осуществляющееся торжество справедливости, пришествие нового общества, которое утверждается на гибели целых поколений. Как раз в то время когда Гюго обдумывал свой роман, в августе 1830 года, он записал в дневнике: «Рок, который древние называли слепым, отлично видит и рассуждает. События следуют одно за другим, со строгой последовательностью, пугающей неизбежностью логического вывода. Наблюдая издали, можно уразуметь все эти доказательства в их грандиозных и закономерных масштабах, и человеческий разум ломает свою малую меру перед этими великими силлогизмами судьбы».¹

В «Наполеоне Малом», написанном тотчас же вслед за переворотом Луи Бонапарта, эта идея получает свое дальнейшее развитие. Пытаясь осмыслить совершившиеся события, Гюго видит в них элемент прогресса. Это урок, за который Франция платит полной мерой. Парламент

никогда не понял бы некоторых ясных истин, если бы их изложил с трибуны оратор левой. Он встретил бы его криками и счел бы за бунтовщика. Потребовались бы долгие годы, чтобы убедить Францию в смертельной вредности некоторых ее учреждений. Провидение поступает иначе. Оно показывает на примере гибельную роль этих учреждений, оно позволяет совершиться событиям, которые нам кажутся нелепыми, оно допускает великие злодейства для того, чтобы поднять народ на высшую ступень общественного развития. Наполеон Малый — орудие провидения. Ввергнув Францию в бездну переворота, уничтожив тысячи людей, он показал негодность старых институтов и необходимость демократии. Рок оказывается провидением.

В «Соборе Парижской богородицы» мы не найдем столь отчетливых взглядов. Но несомненно, что рок, ломающий жизнь Клода Фролло, отнюдь не слеп, что в этой жалкой судьбе, в этом превращении святого в злодея проявляется неумолимая логика, закономерность исторического процесса. Развитие требует жертв, и человеческие несчастья являются как бы искупительной жертвой дальнейшего совершенствования. Об этом упорно твердил Баланш, к этому сводились учения доктринеров, и прогрессивная мысль эпохи видела в этой идее основной аргумент против теории первородного греха и неизбежности человеческих страданий, проповедуемой «другом палача» Жозефом де Местром. Гюго вступил в борьбу с Местром и его философией еще в пору своего монархизма. «Собор Парижской богородицы» является новым этапом этой полемики.

Таким образом, события, рассказанные в «Соборе Парижской богородицы», можно рассматривать как борьбу народа с феодальными установлениями, прежде всего с религией. И несколько изменяя смысл своего романа, Гюго через тридцать пять лет определяет его тему как борьбу с «роком религиозных догм», так же как «Отверженные» показывают борьбу с «роком законов», а «Труженики моря» — с «роком природы».¹

Клод Фролло не только жертва рока, но и его орудие, «роковой человек», в том смысле, в каком понимали это слово в начале XIX века, — как Атила или Наполеон. Он не только во власти рока, он также выполняет его

¹ «Littérature et philosophie mêlées», стр. 128.

¹ «Труженики моря». Предисловие (1866).

веления. «Человек судьбы» творит зло помимо своей воли, его влечет сила, которой он не может сопротивляться. Он ее избранник, на нем ее печать, и потому его позы, фигура, лицо — все выдержано в стиле «фатального» героя, подобного героям ранних произведений Байрона. Это была излюбленная идея романтической историографии — рассматривать исторического деятеля в связи с обстоятельствами, с задачами эпохи, как представителя общественной силы, которой он слепо подчинен. Так понимали и «цареубийц», голосовавших за казнь короля якобы в некоем непостижимом для них самих экстазе, ужасе или затмении, — и в эпоху Реставрации подобная интерпретация «цареубийц» имела огромный политический смысл. Клод Фролло не поднимается до размеров «бича», но все же это символ и орудие рока. Он приносит ему в жертву Эсмеральду, которая должна погибнуть, как светлая нравственная мысль в паутине старых понятий.

Клод Фролло, следовательно, является широким обобщением, хотя, конечно, не коллективным портретом всех средневековых монахов, — иначе он не стал бы художественным образом, остро индивидуализированным и интенсивно живым. Это художественный вывод из всей системы средневековых воззрений, из анализа феодального христианства, произведенного демократическим умом XIX века. Таков логически необходимый результат этой системы, быть может в такой форме опытом не данный, но подтвержденный множеством эмпирических наблюдений. В известном смысле он более правдив, чем исторически достоверные преступные и несчастные монахи, так как в нем заключена правда художественная. Он был создан не путем «подборки» аналогичных фактов, а свободным творчеством, в котором воображение сочеталось с логикой и знание психологии — со знанием истории.

8

Стремясь показать действительность во всех ее аспектах, неожиданную и обязательную противоречивость жизни, вырывающейся за рамки «правил» и буржуазного здравого смысла, Гюго сталкивает двух соперников, Клода Фролло и Феба де Шатопера, ученого и офицера, монаха

и жуира, человека глубокого и человека пустого. Легкомысленный красавец, завсегдатай таверн, повеса и распутник без малейшего труда получает ненужную ему любовь Эсмеральды, которой никогда не добьется Клод Фролло. И в этом есть своя закономерность, своя правда, нечто более глубокое, чем простая логика рационалиста. Эта кажущаяся нелепость, столь обычная в жизни, была отвергнута литературой Просвещения, но принята как неизбежная реальность литературой романтизма. В одной из наиболее замечательных сцен своего романа, полной кричащих преувеличений, Гюго показывает видимый абсурд женской страсти, кажущуюся несправедливость любви, имеющей свои закономерности, более глубокие, чем доводы рассудка. «Любить женщину! Быть священником, знать, что тебя ненавидят!.. Чувствовать, что отдашь за мимолетную ее улыбку свою кровь, свою душу, славу, спасение, бессмертие и вечность! Жизнь земную и небесную!.. И видеть, что она влюблена в солдатский мундир!» В этой нелепости заключена высшая справедливость, — не только естественная, не только историческая, но и нравственная: Феб — спаситель, Фролло — гонитель и убийца. Это последний, дополнительный аргумент, высшая нравственная закономерность, которая торжествует в кажущейся парадоксальности страстей.

Феб не дорос до чувства нравственной ответственности, это красивое животное, одетое в блестящий мундир. Он делает то же, что и все, нравственное сознание в нем почти отсутствует, оно ограничено лишь выполнением солдатского долга. Феб не тронут духом анализа, он следует традиции, темным обычаям средневековья; эту толстую шкуру бессмысленного солдафона не пробьют никакая отвлеченная идея, никакое угрызение. Клод Фролло изломан сомнением и, преодолев разумом все преграды, извратив собственное нравственное сознание, приходит к столь же жестокому эгоизму. Грубый развратник и ученый монах одинаково эгоистичны в любви, они почти на одном уровне. Обоим им противостоит Квазимодо, он полярно им противопоставлен, по физическому безобразию — Фебу, по умственной недоразвитости — Клоду Фролло. Квазимодо обычно приводят в пример формалистической игры с контрастами, видят в нем особый «прием», согласно

которому, для наибольшего изумления читателя, сталкиваются противоположности и сочетается несовместимое. Конечно, ни «игры», ни «присма» здесь нет. В этом образе получает свое выражение четко продуманная, формулированная уже за несколько лет до того мысль. Прежде всего — полнота жизни, заключающей в каждом элементе множество противоположных свойств, жизни, самая сущность которой — в неспостижимом с первого взгляда единстве противоречий. Одно свойство и даже один персонаж не создадут искусства, так как они не воспроизведут всей правды. В каждом персонаже движется множество идей и побуждений, которые составляют его жизнь и вызывают катаклизмы его сознания. Такое представление о человеке прямо противоположно рационализму XVIII столетия и тесно связанному с ним классицизму, и потому борьба за новое понимание действительности оказывается вместе с тем борьбой против классицизма. Уродство не является темой романтической поэзии, оно является необходимым элементом действительности, часто — видимостью, за которой таится драгоценное нравственное содержание.

Квазимодо исключен из общества. Между ним и людьми порваны все связи. У него нет ни родителей, ни национальности, он подкидыш. Он живет в храме и общается не с людьми, а с колоколами. Его уродство и глухота сделали его отщепенцем и почти идиотом. Люди, смеющиеся над ним и ненавидящие его, не без основания кажутся ему врагами. Одно проявление естественной человеческой доброты вызывает в его душе благодетельный катаклизм — происходит словно «возрождение», «палингенезия», как сказал бы Баланш. Он проявляет необычайную нравственную силу, он достигает такой высоты самопожертвования, о которой не имеют представления ни Клод Фролло, несущий на себе бремя всех сомнений и всяческого нигилизма, ни Феб, очерстевший в своих наслаждениях и удачах.

Квазимодо — не сословный герой. Это — плебс, последняя степень бесправия и несчастья и высшая степень нравственности.

Переход от средних веков к новому времени, как утверждали либеральные историки 1820-х годов, заключался в том, что Франция стала демократизироваться. Прежде

человеком был только представитель первых двух сословий — церковников и феодалов. Эти два сословия управляли, учили, господствовали и обладали нравственной ответственностью. В их руках была власть политическая и идеологическая. Они были волей и совестью народа. Они были люди. Остальные были рабы, лишённые воли, разума и нравственной ответственности. Эти рабы стали людьми. Они не могут бездумно подчиняться, они начали мыслить. В их сознании появились понятия справедливости и права и чувство сострадания. Они подвергли критике нравы и привилегии жрецов и патрициев, или, говоря на языке новой истории, церковников и феодалов. Этот процесс особенно остро обнаружился в XV веке. Он воплощен в Квазимодо.

Подобранный на улице, воспитанный священником в церкви, звонарь Собора богородицы, собачьей любовью любящий своего господина и воспитателя, подчиняющийся ему без размышлений и сомнений, — Квазимодо представляет собой типичный образ раба. В нем еще не шевельнулись ни мысль, ни сознание. Его глухота и уродство сделали и ум его глухим и уродливым, говорит Гюго. Этот колосс безропотно подчиняется архидиакону, независимо от того, заставляет ли тот его отказаться от звания папы дураков или похитить Эсмеральду. Квазимодо сам не мыслит, за него думает Клод Фролло. Совесть Квазимодо молчит. Ее еще не существует. За его поступки отвечает архидиакон, сам он не обладает нравственной ответственностью. Поэтому, при всей своей трогательной преданности Клоду Фролло, он еще не человек.

Но вот происходит нечто необычайное, неслыханное. Квазимодо, выставленный у позорного столба, изнемогающий от жажды, ни у кого не вызывает сострадания. Окружающий его народ — еще почти не народ. Он не обладает чувством справедливости. Он готов убить Квазимодо, так как не видит в нем человека. Эсмеральда увидела в нем человека. Воздав добром за зло, напоив это истерзанное существо, она пробудила в нем нравственную идею и сделала его человеком. В его темном сознании возникло не чувство преданности — оно было у него и прежде по отношению к Клоду Фролло, — но чувство справедливости и долга. Став нравственной личностью, он перестал быть рабом. Он подвергает критике поступки своего гос-

подине, он судит его судом своей совести и, вынеся приговор, карает его. Так возникает новая нравственная, свободная стихия, рабы становятся людьми, уходит мир насилия и рока, наступает мир демократии и справедливости. Если XV век — заря нового времени, то Квазимодо — символ рождающегося человечества.

Клод Фролло, Феб, Квазимодо, при всем своем несхождении, хранят на себе печать своей эпохи. В своей учености, в своей жестокости, в своей грубости они созданы средневековьем. Они определены эпохой даже в своей нравственной эволюции. Эсмеральда задумана иначе, вернее она выполняет в романе другую функцию. Она стоит вне условий. Никакая профессиональная идеология не оставила на ней своего следа. Она свободна от каких бы то ни было материальных интересов, обязанностей, традиций. У нее нет родных и родины, она бродила во многих странах, не оставивших в ней четких воспоминаний, она поет песни на непонятном для нее самой языке, она не связана ничем, кроме велений своего сердца, кроме естественных и потому нравственных чувств. Она спасает Гренгуара, так как сострадает ему в силу своей органической нравственности, она дает воды Квазимодо, так как никакие предрассудки, внушенные средой и жестоким общественным строем, не заглушают в ней ее прирожденной человечности. И чтобы еще больше освободить ее от общества и еще полнее отдать во власть естественной нравственности, Гюго делает ее цыганкой.

Цыгане привлекли к себе внимание художественной литературы еще в конце XVIII и особенно в начале XIX века. В этот период проблема цивилизации, подавившей первобытную счастливую свободу, принесшей с собою частную собственность, корыстолюбие, насилие, все пороки железного века, часто разрешалась в духе руссоизма. Цыгане, свободные от всяких традиций и предрассудков, живущие в состоянии некоей первобытной общины; вольно удовлетворяющие свои «естественные» страсти, служили как бы поучением для современного сознания, обремененного грузом ложной «культуры». Бегство от цивилизации, то есть от складывающихся буржуазных отношений, проявлялось в интересе к этим «первобытным» и «счастливым», органически, внешне и внутренне «сво-

бодным» людям.¹ В юношеском романе Бальзака «Отлученный от церкви», в «Цыганах» Пушкина, в «Кармен» Мериме, в десятках поэм, романов, опер и стихотворений, в различных аспектах и с разной степенью совершенства разрабатывается та же тема. Такая свободная, органически счастливая и органически нравственная натура изображена в Эсмеральде, цыганке если не по крови, то по воспитанию. Высшей человечностью, радостью жизни, изяществом, в ней воплощенными, она привлекает к себе и Клода Фролло и Квазимодо. Но Фролло красота и радость кажутся приманкой дьявола, и он, со своим расколотым сознанием, любит и преследует ее. Квазимодо, ставший благодаря ей человеком, словно найдя в ней высшую жизненную ценность, отдает ей всего себя.

Так высшая нравственность, воплощенная в уличной плясунье, определяет судьбу двух сил, созданных и скованных средневековьем: теологической науки и феодального рабства.

9

Эсмеральда живет в трущобах Парижа, среди трюанов, и сохраняет свою первобытную чистоту. Она находится под особым покровительством короля нищих, она окружена всеобщей любовью, и во имя ее происходит восстание парижского плебса.

Правосудие и справедливость — эти два понятия в романе решительно противопоставлены друг другу. Юрисдикция глухого судьи, осудившего Квазимодо, — правосудие феодальное, действующее согласно букве закона. Оно не интересуется сущностью дела, побуждениями преступника, справедливостью. Оно карает за поступок, независимо от его нравственного содержания. Глухой судья, выступающий мрачным гротеском на фоне трагических событий, оказывается символом этого правосудия.

Другое правосудие — королевское. Оно не менее ужасно. Высокопоставленные лица кажутся с особой, утонченной жестокостью лишь за то, что они либо неуютны королю, либо опасны для него. Простых смертных

¹ См. F. Baldensperger. L'entrée pathétique des tsiganes dans les lettres occidentales. — «Revue de littérature comparée», 1938.

вздергивает на виселицу по всякому поводу заплечных дел мастер и приближенный короля Тристан. Этот персонаж, правая рука Людовика XI, словно воплощает мысль Жозефа де Местра, видевшего в палаче один из устоев общества и необходимого спутника законной власти. Отвратительный образ Тристана и картина королевского правосудия, согласуясь с историческими данными, бывшими в руках Гюго, продолжают полемику с теориями де Местра, начатую еще в «Гане Исландце».

В этом правосудии, облеченном в законные формы, нет ни крупинки справедливости. Справедливость прорывается в действиях противозаконных, в стихийном бунте парижского плебса. Все эти цыгане, трюаны, воры, нищие, обиженные обществом и выброшенные за пределы легальной жизни, объединяются в негодовании против совершаемой судом и церковью несправедливости. Это еще не восстание. Оно не предъявляет никаких экономических или политических требований, оно не направлено против каких-либо злоупотреблений или лиц — ни против короля, ни против феодалов. Оно носит идеальный характер, — это протест против единого акта несправедливости, совершаемого во имя закона. Тем самым оно свидетельствует о факте, особенно важном в глазах историков, — о появлении общественного мнения. Народ имеет суждение. Он не согласен с тем, что совершается, прямым насильственным актом он высказывает свое мнение и требует к нему внимания. В этом особенность XV века, увидевшего первые проблески современного демократизма. XV век — это, с точки зрения современных Гюго историков, начало крушения феодализма, который испытывал удары со стороны народа и со стороны короля. Король пытается найти в народе союзника для борьбы с феодалами, он позволяет народу побить сеньоров и пожечь их дома. Гюго показывает и этот процесс в его исторической обусловленности: король сам обнажает свои тайные замыслы, рассчитывая при помощи своего «добраго народа» подорвать власть феодалов. Но он пугается, увидев, что восстание имеет другой смысл, что народ хочет не пограбить феодалов, но добиться справедливости. Эта «принципиальность», свидетельствующая о некоей самостоятельности народа, о его собственном мнении по общественным вопросам, заставляет короля рассматривать бунт как преступление

против государства, прямо угрожающее самой королевской власти. Нидерландские посланники поняли это лучше него. На основании собственного опыта и собственного классового самосознания они предрекают ему будущую французскую демократию и классовые битвы, разразившиеся только триста лет спустя. Здесь, в опочивальне короля, в Бастилии, твердыне средневековья, столкнулись точки зрения, выражающие различные общественные силы и стадии в развитии общества. Бунтующий плебс сам не понимал исторического значения своего восстания. Он не понимал, что, штурмуя Собор Парижской богоматери, он начинал штурм Бастилии. Король, натравливавший народ на феодалов, не понимал, что следующим актом этого исторического процесса будет борьба народа с абсолютизмом. И тот и другой творили свое историческое дело, не видя конечного пункта этого пути и смысла происходящих событий.

Восстание поднимает не буржуазия, а плебс, «четвертое» сословие, выделившееся из третьего. Гюго плохо представлял себе подлинный средневековый «народ» Парижа, низшие, наиболее угнетенные классы, ремесленников, поденщиков, хотя некоторый материал он мог бы найти и у Баранта и у Монтейля. Да и задача его заключалась не в том, чтобы изобразить именно рабочие слои столицы и их политическую борьбу. Он хотел показать, как в самых грязных трущобах, у людей, выброшенных за пределы общества, может вспыхнуть могучее чувство симпатии и идея справедливости, которая недоступна ни князьям церкви, ни легистам, ни высшим сановникам королевства. На этом «дне» средневекового Парижа, по мнению Гюго, нужно искать ростки демократической идеологии. Буржуазия в романе почти не фигурирует. Она не выступает как активная общественная сила, она не является гегемоном третьего сословия. Эти мирные обитатели большого города погружены в свои торговые дела и заботы о наживе. Это мещане, степенные, боязливые, живущие старыми привычками. Они никогда не выйдут на площадь и во время любого восстания плотно прикроют ставни, чтобы отсидеться в своих домах. Они скорее сговорятся с властью, какова бы она ни была, чем с «чернью», — это отчетливо показано во многих сценах романа и, в частности, в сцене приема послов; здесь благонамеренным бургомистрам про-

типов поставлен подлинный единственно активный, единственно страшный кардиналу Бурбону и французскому королю чулочник Жак Коппеноль.

Чтобы изобразить эпоху во всем ее историческом значении, романист должен был показать ее «движение», закономерное и неизбежное превращение ее в другую, развитие и смену качеств. Исторический период должен быть понят не только как реальная, эмпирическая живая данность, но и как «система обещаний», предсказывающих дальнейшие судьбы государства. Для этого от писателя требовалось глубокое знание современности, которая, являясь последним результатом пути, могла объяснить и пройденные исторические этапы. Поэтому опыт последних месяцев политической жизни Франции должен был получить в концепции романа свое отражение. После Июльской революции, в период непрерывных восстаний и демонстраций, бунт, изображенный в «Соборе Парижской богоматери», приобрел особый смысл. Несомненно, что эта картина стихийного городского восстания была задумана Гюго в связи с тем, что совершалось в это время во Франции. Бунт, при всей своей видимой нелепости и политической бесполезности, оправдан идеалом справедливости, который руководил толпой, благородным негодованием, вызванным явными злоупотреблениями. Это не значит, что Гюго своим романом оправдывает современные восстания. Он не хочет рассматривать бунт тринадцатого века в одной плоскости с восстаниями девятнадцатого. Но в вымышленной им осаде собора он видит первое выступление народа на политическую арену. Для него это — факт огромного значения, предсказание будущего. В таком плане и должны были рассматривать этот роман современники.

10

Вся эта глубоко продуманная система нравственных и исторических закономерностей осуществляется в сюжете, полном странных и неожиданных происшествий. Этот исторический роман является прежде всего романом страсти. Действие его построено не на политической интриге, которая в романах Вальтер Скотта определяет течение событий, не на замыслах стоящего за кулисами

режиссера и не на достоверности подлинного исторического факта. Оно возникает в столкновении страстей, напряженных до предела и в своем катаклизме вызывающих катастрофы. Страсти и чувства, владеющие Фролло, Эсмеральдой, Квазимодо, Гудулой, не могут отступить, они должны дойти до своего логического конца, они не предложены и потому с самого начала отмечены печатью рока. Они сталкиваются среди бесконечно сложных обстоятельств и создают события, поражающие своей случайностью.

Здесь как будто целиком торжествует случай: это он сделал Гренгуара свидетелем похищения Эсмеральды, он привел его ко Двору чудес, женил его «при помощи разбитой кружки» на неизвестной ему цыганке, это он похитил у Гудулы ее дочь и заставил Клода Фролло усыновить Квазимодо. Все события связаны друг с другом случайем. Роман построен на неожиданностях, на которых строились в XVIII веке романы приключений. Но это несколько не упраздняет идеи исторической и нравственной закономерности. Мало того, эта закономерность торжествует именно благодаря «игре случая», в кажущемся беспорядке созданной им интриги. Действительно, ведь владеющие героями страсти, так же как обстоятельства, среди которых они развиваются, определены историей. Сумма возможного ограничена эпохой, ее понятиями, законами, традициями. В пределах этого возможного развивается действие, типическое не потому, что оно много раз происходило в реальной жизни, но потому, что оно объяснено закономерностями XV века. Область возможного велика, и здесь случай проявляет себя в полной мере. Это он все сочетал и связал, столкнул людей, переплел их судьбы, устроил драматические встречи и все закончил чудовищной катастрофой. Случай обнаруживается при всяком повороте событий, и перед ним бессильными оказываются людские замыслы и людское упорство. Клод Фролло ищет любви Эсмеральды — и добивается ее ненависти. Квазимодо хочет спасти Эсмеральду — и губит ее. Гудула хочет отомстить за свою дочь — и отдает ее в руки палачей. Случай как будто играет героями и шутит с ними бессмысленно и жестоко.

Однако введенный в рамки исторических закономерностей, он утрачивает свою стихийность и свою автономию,

он уже является не вторжением хаоса в размеренный ход обыденной жизни, но осуществлением высших предначертаний истории. Таким образом, сохраняя всю свою историческую конкретность и, следовательно, неповторимую «случайность», судьба действующих лиц оказывается показательной для эпохи и, следовательно, типичной. В безумной пляске случая, в чудесном сплетении происшествий и капризов страстей проявляется все тот же исторический закон, регулирующий смену эпох в бесконечном разнообразии индивидуальных жизней.

Отсюда и эти крутые повороты сюжета, бросающие действие на новые пути. Метод картин, характерный для всего исторического романа, здесь играет особую роль — он выражает калейдоскопичность действительности, неожиданность ежедневных событий, богатую приключениями и тревогами жизнь XV века. Обширные описательные части перемежаются взрывами, и действие стремится, словно из каскада в каскад, из одной катастрофы в другую, пока не завершит его последняя финальная трагедия.

Закон изображенной в романе эпохи — это закон борьбы, борьбы старого феодального строя с новыми демократическими идеями. XV век — один из самых ранних этапов этой борьбы, период первых жертв. Старое право и старое зло торжествовали. Сжигали и вешали ведьм, карали свободомыслие, чтили букву закона. XV век — эпоха страшных жестокостей и преследований, вызванных, с одной стороны, верой в дьявола, с другой — все более развивающимся духом критики и протестом со стороны народных масс. Мир все еще находился во власти «рока», слепой и жестокой Ананке. В сетях этого старого рока, объясняемого общественной обстановкой и борьбой политических интересов, бьются действующие лица, как мухи в паутине. Для Клода Фролло это действительно рок, неизбывная, неизменная, вечно торжествующая сила зла. Для Гюго это только закон эпохи, старого, уходящего в прошлое мира. Гибель Эсмеральды в глазах Гюго является не утверждением фатализма, но только характеристикой эпохи. Опровержением фатализма является самое существование Эсмеральды, так как она вносит нравственное в мир насилия и зла.

В «Соборе Парижской богородицы» нет еще того противопоставления провидения и рока, которое с такой настой-

чивостью прозвучит в драмах 1830-х годов и особенно в «Бургафах». Гюго говорит здесь лишь об исторической закономерности, с которой человечество в непрестанной борьбе, развивая свои духовные качества, завоевывая нравственную ответственность, приходит к благому, достойному человека будущему. Но это путь испытаний. Показать зловещий мрак средневековья для Гюго значило констатировать это неудержимое движение вперед и оправдать все революции, приведшие к современному демократизму.

При всем разнообразии действующих лиц и событий, основная идея, пронизывающая роман, это единство эпохи, в нем изображенной. Единство это, выражающееся в борьбе противоположных начал, с особенной яркостью проявляется в архитектуре — об этом Гюго говорит с полной отчетливостью. Этот грандиозный архитектурный ансамбль — собор, дома и лачуги, толпящиеся вокруг него, Бастилия, Гревская площадь, конура отшельницы, библия под навесом на углу улицы — не только декорация. Он в прямом смысле слова комментирует роман. Действие возникает из топографии, а герои словно порождены узкими, извилистыми и грязными улицами причудливого средневекового города.

Роман начинается картиной Парижа в праздничный день: «Парижане проснулись под перезвон всех колоколов, которые неистовствовали за тремя оградами: Сите, Университетской стороны и Города». Париж в январе 1482 года: «В этот день должны были устроить иллюминацию на Гревской площади, сажать майское дерево у Бракской капеллы и представлять мистерию во Дворце правосудия». Первая глава так и называется: «Большой зал». Шумная праздничная толпа на улицах и площадях Парижа. Смешаться с этой толпой XV века, войти вместе с ней в огромный зал Дворца правосудия, обойти вокруг семи поддерживающих своды столбов, осмотреть скульптуры, украшающие стены, и удивиться — толпе, скульптуре, обычаям, правам, — это первое, что вслед за автором должен сделать читатель. Из толпы, заполняющей зал, выделяются люди, будущие герои романа, — Гренгуар, Жан Фролло, Жак Коппеноль, Клопен Труйефу. Представление прервано Коппенолем, внесшим в действие свою «демократическую» линию. По древнему обычаю,

стали выбирать папу дураков; появляется голова Квазимодо в каменной оправе готической розетки, словно специально для него созданной. Наконец, последние оставшиеся в зале зрители бросаются на улицу, чтобы посмотреть пляшущую Эсмеральду, — и большая часть действующих лиц введена в действие без экспозиции, без характеристик, без предварительных описаний. Они возникли из толпы, из праздника, из исторического события — приема послов, происходившего в январе 1482 года по поводу бракосочетания Маргариты Фландрской с французским дофином. Так заканчивается цикл событий в первом топографическом центре действия, в «большом зале».

Действие переносится на улицу — самое живописное и живое, самое экзотическое место старого Парижа. Процессия дураков торжественно несет на носилках своего «папу» Квазимодо с тиарой на голове. Клод Фролло срывает с него тиару, и впервые в роман вступает эта мрачная фигура, вошедшая властелином уже знакомого нам глухого звонаря. Гренгуар хочет согреться и поест на празднике, он идет следом за Эсмеральдой, присутствует при ее похищении, попадает во Двор чудес, женится на цыганке, поразившей его своей пляской. И в тесной квартирке Эсмеральды этой «странной брачной ночью» кончается вторая книга, второй цикл событий, происходящих на темных улицах, в мире трюанов, у хозяев ночного Парижа.

Третья книга целиком посвящена архитектурному памятнику, центральному в романе, собору Парижской богородицы. Это исторический и археологический очерк, как будто никакого отношения к действию не имеющий. А за ним естественно следует глава «Париж с птичьего полета», вернее, Париж, который можно было окинуть взглядом с башен собора. Эта глава, начинающаяся живописью, кончается музыкой. Гюго говорит о колокольном звоне средневекового Парижа, об этом «поющем городе», о «десяти тысячах медных голосов, звучащих одновременно в каменных флейтах вышиною в триста футов», о «городе, который становится оркестром», и о «симфонии, которая гремит, как ураган». Это естественный переход к следующей книге, в которой рассказывается о мастере и жертве колокольного звона — Квазимодо.

И новая книга начинается так же неожиданно, без видимой связи с предыдущими, историей уродливого подкидыша, над которым сжалился ученый монах.

Биография Квазимодо возникает из описания собора. Так же закономерно, зацепившись за историю подкидыша, вступает в роман характеристика Клода Фролло. Горожанка Жанна де ла Тарм, удивленная тем, что монах усыновил уродца, говорит: «Сказала же я вам, что этот молодой монах — колдун». «И действительно, Клод Фролло был человеком не совсем обыкновенным», — так начинается глава, посвященная этому персонажу, характеристика которого ведется попеременно с характеристикой Квазимодо: ведь оба они, полярно противоположные друг другу и тесно связанные между собой, живут под сводами этого чудовищного собора, несут на себе его печать, созданы им и, как он, являются символом переходной эпохи, тяжкого расставания со старым и зарождения нового. Оба они — отщепенцы, и их обоих, служителей мрачного и жестокого средневекового бога, народ считает колдунами, слугами сатаны.

И далее следует глава, тоже как будто лишняя для развития действия, но важная в общей структуре книги: в присутствии короля Клод Фролло спорит о науках с придворным лекарем Котье. В этом разговоре выражены самые сокровенные мысли Клода, его разочарования и надежды, которые объясняют его психологию, историю науки и характер его эпохи. Они объясняют и дальнейшее течение романа. Глава под названием «Это убьет то» подводит итог историческим размышлениям книги и создает философско-историческую базу, на которой воздвигнут весь роман.

Так — широко, как будто прихотливо и беспорядочно, но в действительности строго логично и необходимо — строится композиция этого огромного вступления к роману, пролог драмы, едва намеченной в первых книгах. Похищение Эсмеральды было лишь необходимой драматической приманкой для читателя: словно слегка приподнялась завеса над бушующими в этом мрачном Париже страстями, и в тени священного здания, за пределами варварского правосудия, в «прекрасной» столице великого королевства на мгновение мелькнули копошащиеся там чудовища. Действие, заторможенное пояснительными —

историческими и психологическими — главами, подхвачено только в шестой книге, после теоретических обобщений третьей и пятой книг.

«Да позволит нам читатель вновь привести его на Гревскую площадь, которую мы покинули вчера вместе с Гренгуаром, чтобы последовать за Эсмеральдой». Гревская площадь, на которой вчера шумело празднество, сегодня будет местом казни. У лобного места стоят четыре конных сержанта и собирается толпа, ожидающая нового развлечения. В западном углу площади — келья, «крысиная нора», в которой спасается отшельница. Это не случай, это закономерность средневековья: «Часто можно было найти на самых многолюдных улицах, по самой середине пестрого и шумного рынка, под ногами коней, почти под колесами телег, — погреб, колодец, замурованную, закрытую решеткой конуру, в которой день и ночь молилось человеческое существо, добровольно предавшееся вечным сетованиям, великому искупительному подвигу». Эта средневековая площадь, кричащие противоречия которой составляют единый «дух эпохи», единый «колорит XV века», так же «необходима», как собор, Бастилия, здание суда или Двор чудес. Эта келья позволяет Гюго сделать необычайно верные наблюдения, поразительно ярко воспроизвести психологию средневекового человека, мыслившего с простотою благочестивой легенды и сохранявшего живую человечность и способность сочувствия, утраченную судьями, священниками и королями. «Все размышления, которые теперь вызвало бы у нас это необыкновенное зрелище, эта странная келья, нечто вроде промежуточного звена между жильем и склепом, кладбищем и городом, этот живой человек, исключенный из общества людей и числящийся мертвецом, этот светильник, сжигающий во мраке свою последнюю каплю масла, остаток жизни, трепещущий в могиле, это дыхание, голос, вечная молитва в каменном мешке, лицо, навеки повернувшееся к другому миру, глаза, уже озаренные другим Солнцем, ухо, прильнувшее к стенам могилы, эта душа, заключенная в темнице тела, это тело, заключенное в этой тюрьме, и под этим двойным покровом плоти и гранита глухое бормотанье скорбящей души — все это для толпы оставалось непонятым. Неразмышляющее и незадумывающееся благочестие тех времен не замечало всех этих

граней в религиозном подвиге. Оно рассматривало его целиком и уважало, чтило, иногда преклонялось перед подвигом самоотречения, но не пыталось проникнуть в тайны этих страданий и мало им сочувствовало... И если какой-нибудь незнакомец спрашивал, что это за скелет заживо гниет в этом подвале, соседи просто отвечали: «отшельник», если это был мужчина, «отшельница», если это была женщина. В то время на все смотрели подобным образом, без метафизики, без преувеличений, без увеличительного стекла, невооруженным глазом. Микроскоп еще не был изобретен ни для материального мира, ни для мира духовного».

Это средневековое зрелище Гюго хотел рассмотреть при помощи микроскопа, обнаружить за благочестивыми подвигами, рассказанными в легендах, духовные катастрофы, разглядеть человека в безымянных отшельниках, спасающихся в замурованных кельях и «крысиных норах» средневековья.

Гревская площадь с лобным местом, Домом с колоннами и кельей отшельника открывает новую фазу повествования и вместе с тем новый лик странной эпохи: раскаявшаяся куртизанка и полоумная святая, ребенок, похищенный цыганами, урод, истязаемый на площади при смехе толпы, и в хаосе средневекового города это вечное движение людского потока, в котором хозяйничает случай, разъединяя близких, устраивая трагические встречи, разрешая неожиданные конфликты страстей.

Прошло несколько недель, и на площади перед собором, залитым лучами заходящего солнца, вновь завязывается тот же роковой узел — красивая цыганка, равнодушный офицер, влюбленный монах, глухой звонарь, поэт, ставший фокусником. На этой площади Фролло, рассматривающий скульптуры портала, подслушивает тайны Феба, чтобы убить его.

Свидание между Эсмеральдой и Клодом Фролло происходит в подземной гемнице, и глава «Оставь надежду навсегда» начинается архитектурой и историей: «В средние века сооружение обычно уходило под землю настолько же, насколько оно поднималось над землей». Это подземные тюрьмы, ямы для приговоренных к смерти, подземные ходы и залы, где происходили самые страшные сцены убийств, пыток, тайных судов и заговоров во всех «страш-

ных» и исторических романах эпохи. Это не вымысел: существование таких подвалов и потайных ходов подтверждено археологией, а свидетельства памятников надежнее самого правдивого исторического романа. Вот почему и эта глава, следуя принятому Гюго закону композиции, начинается с архитектурного сооружения, словно вырастает из него.

И вновь мы возвращаемся к собору, и вновь глава начинается с рассуждения об убежищах, которыми служили церкви и дворцы. И вновь читателю кажется, что события романа выросли на площадях и перекрестках старой столицы. Герои словно сходят со стен древних зданий, подобно призракам прошлого, и на наших глазах оживают и загораются страстью. Будто сами камни рассказывают эти мрачные и поучительные истории. Действительно, именно это происходит с творческим воображением Гюго: оно тоже идет от камней и зданий к сюжету и действию.

11

Философский смысл этого закона композиции понять нетрудно: архитектура, по мнению Гюго, в средние века с наибольшей полнотой выражала сознание народа, отражала условия его жизни, его верования и надежды. Вместе с тем архитектура воплощала и свирепый дух старины, гнет феодализма, догматизм церкви, формализм правосудия. Творческий процесс, создавший «Собор Парижской богородицы», отразился и на композиции: Гюго воссоздавал историю при помощи архитектуры. Естественно, что созданные им люди и события располагались вокруг зданий, послуживших центром его философско-исторических размышлений.

Но такой принцип определяет и некоторые особенности построения, характерные для романтической поэтики: повествование утрачивает рационалистическую последовательность, оно дано крупными массами, сценами, зрелищами. Роман можно было бы сравнить с иллюстрациями, вставленными в текст огромного исторического повествования. Где-то за пределами романа трудится история, движется какой-то темный ребус событий, кое-как шествует государство. Сцены романа выхвачены из этого

контекста, законы которого отражены в индивидуальных судьбах и отдельных лицах. Но эти сцены, построенные вокруг неких устоев средневековья, связаны друг с другом прочными нитями страстей и случая, и внешняя прерывность действия не исключает внутренней закономерности происходящего.

Цикл событий, завязавшихся в зале суда, заканчивается в тот момент, когда Гренгуар последним выходит из зала. Первая книга связывается со второй тонкой, еле заметной нитью: Гренгуар ищет ужина на Гревской площади и идет вслед за цыганкой. Мы расстаемся почти со всеми действующими лицами первой части и попадаем во Двор чудес. Этот второй центр действия приводит с собою новых героев и новый цикл событий, связанный с первым скорее сосуществованием во времени, нежели органическим развитием сюжета. Затем собор создает новый круг героев и событий, потом опять действие прерывается и идет новая картина — Гревская площадь. Каждая книга представляет собою как бы законченный фрагмент действия, логический цикл событий, серию картин, связанных одна с другой и в известной мере обособленных от остальных. Одиннадцать книг романа — это одиннадцать циклов действия, вначале как будто совсем самостоятельных и «свободных», к концу все более смыкающихся друг с другом.¹

Эти различные группы событий, вырастающие вокруг различных топографических центров, показывают средневековое общество во всех важнейших аспектах и создают то «полотно эпохи», которое было задачей исторического романа. Противопоставление крепости и храма, монаха и солдата, судьи и трюана, отшельницы и распутного студента, поэта и короля не было бы осуществлено полностью, если бы повествование шло последовательным, сплошным потоком. Прерывная композиция, изложение крупными пластами, этот тематический полицентризм создают впечатление крайней противоречивости эпохи, а неожиданные связи, возникающие между отдельными группами персонажей, судьба цыганки, разрешаемая вмешательством народа и короля, и пути общественного

¹ «Гигантское сооружение, бесчисленные камни которого связаны друг с другом невидимым цементом», — мимоходом отметил Г. Планш («Revue des deux Mondes», 1 марта 1834).

развития, обнаружившиеся в борьбе за уличную плясунью, с нарастающей силой показывают глубокое внутреннее, нерасторжимое единство общества и эпохи. Это развитие композиции от противоречий к единству повторяет путь исследовательской мысли, все полнее обнаруживающей закономерные и неизбежные связи между полярно противоположными аспектами действительности. Роман возникал из пестрого зрелища эпохи, и композиция сохранила этот процесс развития замысла, превратив его в метод исторического познания и заставив читателя воспроизвести весь путь, пройденный воображением автора.

Конечно, Гюго и в этом опирался на традицию. «Метод картин», столь распространенный во французском романтизме, тесно был связан с Вальтер Скоттом, с Шекспиром и Шиллером. Рационалистическая повествовательная традиция была впервые разрушена в драматургии при помощи Шекспира и Шиллера. Книжная драма, составлявшая как бы первый этап в развитии новой композиции, ориентировалась на «хроники» Шекспира и на романы Скотта. Идеал «драматического романа», казалось современникам, полнее всего был осуществлен в «Соборе Парижской богородицы». Особенно для Гюго «жанр романа является широчайшей формой драмы. В этой оправе, размеры которой определяет он сам, время и пространство принадлежат ему, в ней он может осуществлять свои обширные замыслы, творить воображаемый мир или воссоздавать век».¹

Но эта форма стала для Гюго действенной потому, что она была осмыслена в свете стоявших перед ним задач и замыслов. «Метод картин» стал для него методом философско-исторического познания и мышления. «Форма» Шекспира была усвоена Гюго потому, что она соответствовала основным интересам его творчества и приобрела в его глазах философский и познавательный смысл. Ориентируясь на Шекспира и принимая законы его композиции, Гюго в сущности разрабатывал свои философские и исторические взгляды и создавал необходимую для его познавательных задач эстетику.

На том же основании развивается и живописная сторона романа. Мощный колорит, которым блещет каждая

его страница, отнюдь не является результатом стилистической раскраски произведения, способом обычной литературной косметики. Прежде чем стать средством изображения, этот колорит был средством исторического познания.

Точное воспроизведение нравов составляло в глазах современников главное достоинство созданного Вальтер Скоттом жанра. Нравы в его романах были так своеобразны, так непохожи на современные, что правдиво изобразить их значило создать зрелище необычайно яркого колорита. Поэтому с известной точки зрения яркость колорита являлась необходимым условием правдивости. Нелепое, полное кричащих противоречий средневековье, казалось, нельзя было изобразить иначе, как в сверкающей красками картине. Это зрелище было подсказано архитектурой старого Парижа, определено и проверено ею. И так же, как Квазимодо нельзя отличить от украшающих собор гаргулий и каменных демонов, неотделимы от памятников, улиц и стен необычайные порождения средневекового города — люди, быт, нравы, идеология. Этим и объясняется прерывная и полицентрическая композиция «архитектурного» и исторического романа Гюго.

12

«Триста сорок восемь лет, шесть месяцев и девятнадцать дней тому назад», — так начинает Гюго свое повествование. С первых же слов устанавливается историческая перспектива, пространство, отделяющее нас от времени действия, бездна, которая лежит между читателем и этими «парижанами» 1482 года. Мы вступаем в страну чудес, — такими странными кажутся нам нравы и обычаи этих далеких предков. Действительно, что взволновало в этот день горожан доброго города Парижа? «Не нападение пикардийцев или бургундцев, не процессия, несущая раку с какими-нибудь мощами, не бунт студентов в городе Лаасе, не въезд «нашего очень грозного владыки господина короля», не казнь каких-нибудь мошенников или мошенниц на Гревской площади». Не ожидали никакого посольства, разукрашенного плюмажами, в роскошных, расшитых золотом одеждах, — явле-

¹ «Revue de Paris», 1831, т. 24, стр. 259.

ние столь частое в XV веке. И читатель продолжает удивляться этим нравам и обычаям людей, с одинаковым восторгом бегущих смотреть на виселицы и на послов, каждую минуту ожидающих нападения пикардийцев или бургундцев и называющих короля «очень грозным владыкой». Занавес приподнимается над забавным и удивительным зрелищем, и читатель готовится увидеть нечто необыкновенное.

«Если бы мы, люди 1830 года, могли мысленно вмешаться в толпу парижан XV века и, получая со всех сторон пинки, толчки, еле удерживаясь на ногах, проникнуть вместе с нею в этот обширный, но в день 6 января 1482 года такой тесный зал Дворца, то зрелище привлекло и заинтересовало бы нас, и мы увидели бы вокруг себя вещи такие древние, что они показались бы нам совсем новыми». Гюго намеренно подчеркивает это впечатление, которое он хочет вызвать своим романом.

Это археология, антиквариат — обычай и нравы столь же изумительные, как романская и готическая архитектура, как постройки и улицы старого Парижа, жалкие и чудесные остатки которого еще сохраняются в глухих его углах. Нужно указать на своеобразие эпохи, на особенности нравов, на вечную изменчивость истории, чтобы читатель не смешал времен, чтобы он ясно представил себе костюм Квазимодо, непохожий на наш костюм, и вдоволь налюбовался на наряд горожанок и рубище отшельников, чтобы он «прочувствовал» все те мелочи, в которых обнаруживается неповторимое лицо XV века. Задача заключается в том, чтобы не смешать эпохи, чтобы сохранить дистанцию, рампу, отделяющую зрителя от зрелища, — иначе, казалось, исчезнет ощущение исторической необычайности, эмоция, составляющая самое существо исторического романа. Показывая старые памятники или площади, автор всегда отмечает, что теперь они уже не такие, какими были прежде, что от старой Гревской площади, например, осталась только одна башенка, теперь зажатая между двумя безобразными постройками эпохи Людовика XV, что прежде Собор богематери возвышался над землей на несколько ступеней и стены его были украшены резьбой и статуями. Келья, в которой Фролло производил свои опыты, может быть, та самая, которую и сейчас можно рассмотреть сквозь

слуховое окошечко с площадки, откуда вздымаются башни, — и это автор сообщает между прочим, в самом разгаре повествования. Имя капитана Феба не вышло за пределы суда, — «в то время не было «Судебной газеты».

Автор пускается в исторические комментарии к действию, он сообщает, например, что в XV веке часто казнили фальшивомонетчиков, ведьм или еретиков, что «высший свет того времени» мало интересовался именем несчастного, которого провозили по улице к месту пытки.

Подробные экскурсы в историю и археологию встречаются постоянно: таковы рассуждения о соборе, о Париже с птичьего полета, о здании суда, об убежищах, о кельях отшельников. Автор постоянно обращается к читателю с просьбой вспомнить ту или иную деталь старой топографии или исторические сведения, сообщенные выше, он постоянно появляется на сцене и говорит от своего имени. Он вспоминает исторические факты других эпох и, оправдывая описание «Большого зала», говорит о процессе Равальяка и пожаре, уничтожившем здание, цитирует «нашего Лафонтена», чтобы характеризовать состояние души Феба. Мартовское солнце, заливающее своими лучами площадь перед собором, напоминает ему о том, что в XV веке Дюбартас, поэт следующего столетия, «классический предок перифразы», еще не успел назвать солнце «великим герцогом светил». Чтобы дать представление о сидящем над своими рукописями Клоде Фролло, он ссылается на гравюру с картины «Алхимик» Рембрандта, «этого Шекспира живописи». Он цитирует старинных хронистов и историков и вставляет курсивом фразы, написанные старым языком. Словом, он характеризует эпоху любимыми средствами, философско-историческими рассуждениями или археологическими описаниями, цитатами, сравнениями с другими эпохами, но все время хочет сохранить рампу, историческое пространство между зрителем и спектаклем, так как это кажется ему необходимым условием исторического жанра.

Гюго принимает позу не то историка-повествователя, не то режиссера кукольного спектакля: он не дает нам забыть, он ежеминутно разрушает иллюзию. Для него как будто не существует проблемы, поднятой Барантом

и с такою страстью обсуждавшейся в 1820-е годы. Он не хочет перевоплощаться в своих персонажей, он сохраняет себя как автора и постоянно высовывает голову из-за кулис, чтобы непосредственно обратиться к зрителям своего театра.

Это обычный способ, которым объясняли свое действие или эпоху исторические романисты 1820-х годов. Но в этом комментарии обнаруживалось особое отношение писателя к своим героям, особый метод исторических изображений. Герой романа, отделенный от нас такой огромной дистанцией, становится диковинкой, которую мы разглядываем с любопытством, словно через окуляр, радостно узнавая в нем хорошо знакомые, родственные черты.

13

Здания свидетельствуют об эпохе так же, как обычаи, юридические установления и сами люди. Сооружения живут и развиваются по тем же историческим законам, они тоже имеют свое лицо, свой смысл, свою душу. Они одухотворены создавшим их человеком, воплотившим в них свои представления, чувства и страсти. С точки зрения историка, наблюдающего это чередование эпох, поколений и зданий, архитектура кажется столь же живой, как и человечество, потому что она эволюционирует так же непрерывно и закономерно. Это словно параллельное развитие, отражающее развитие поколений. Вглядываясь в памятники прошлого, стараясь проникнуть в их скрытый исторический и «человеческий» смысл, Гюго как бы пытался одухотворить их, сделать антропоморфными в их глухой каменной жизни. Он был не первым, вступившим на этот скользкий путь.

Увлеченный идеей непрерывного демократического развития, охваченный восторгом перед чудесными памятниками старины, Гюго должен был с сочувствием отнестись к теориям, которые развивались в эти годы Кузенom, Мишле, Кине.

Еще в своем «летнем курсе» 1828 года Кузен говорил, что география данной страны должна соответствовать ее истории: «Земля и тот, кто живет на ней, человек и природа должны гармонировать, так как оба они обнаружи-

вают то же единство».¹ В сочинениях Мишле эта идея получила дальнейшее развитие. Она обнаруживается уже во «Введении к всеобщей истории» (1831) и с полной отчетливостью выступает в «Римской истории» (1831). Подробно и настойчиво проводит этот параллелизм и Кине в незадолго до того вышедшей книге «О современной Греции в ее отношениях к античности» (1830). И Мишле и особенно Кине сравнивают с природой не только исторические события, но и архитектуру. Сооружения человека естественно и закономерно возникают из окружающей природы и являются как бы ее продолжением. Архитектура соответствует и природе и истории. События в жизни данного народа и его нравы отражены в памятниках. Памятники — такое же выражение «идеи» данного народа, его исторической миссии, как и исторические события или философские учения, которые народ внес в историю мысли. Архитектура как бы приобретает свое собственное нравственное содержание, свое лицо, становится автономным, наравне с историей, выражением тех или иных нравственных идей. Эта «самостоятельность» архитектуры придает ей почти антропоморфный вид, и размышления Клода Фролло над тайным смыслом собора несколько напоминают идеи «философии тождества».

Множество рисунков, сделанных Гюго за время изгнания, изображают замки, соборы, крепости, башни. Эти башни и замки полны такого выражения, что кажутся живыми и если не антропоморфными, то одухотворенными. Искусство рисунка Виктора Гюго заключается именно в этом: здание оживает и языком своих форм выражает свой исторический смысл, свою судьбу, свое общественное значение.

В легенде о прекрасном Пекопене герой видит перед собой фасад колоссального мрачного здания, освещенные окна которого кажутся глазами. «Этот фасад был черным, как маска, и живым, как лицо». В сказке Гюго позволяет себе оживлять здание средствами простой фантастики, — в «Соборе Парижской богородицы» здания живут другой, более сложной, более реальной и исторически осмысленной жизнью.

¹ V. Cousin. Introduction à l'histoire de la philosophie, 1828, лекция IX, стр. 6. Те же мысли были изложены уже в «Fragments philosophiques», в предисловии к первому изданию 1826 г.

Но и здесь есть сцены, в которых здание оживает, — в галлюцинациях Клода Фролло, терзаемого угрызениями совести: «Ему показалось, что церковь тоже качнулась, задвигалась, одухотворилась, ожила, что каждый столб стал огромной лапой, топавшей по земле своей широкой каменной стопой, и что гигантский собор превратился в какого-то невиданного слона, который храпел и ступал своими пилястрами вместо ног, поднимал свои башни, как хоботы, и был покрыт вместо попоны колоссальным черным сукном. Лихорадка или безумие так усилились, что внешний мир для несчастного стал чем-то вроде видимого, осязаемого, страшного Апокалипсиса».

В этом тайна стиля Гюго: нравственный смысл вещей проглядывает сквозь форму, историческая функция предмета, здания, слова проступает как сквозь темный шифр, и вещи наполняются содержанием, которое словно озаряет их внутренним светом.¹

Стремление рассматривать действительность в непрерывном потоке ее становления, в единстве ее развития наделяло материальные предметы своеобразной духовностью, но вместе с тем и людей сближало с материальным миром. Действительно, люди, возникшие из этого зрелища средневекового Парижа, хранят на себе его следы, они продолжают жить в нем физически и духовно, они слиты с ним, словно вкраплены в архитектурный ансамбль, словно являются частью урбанистического пейзажа.

Уже с начала 1820-х годов Гюго мечтал о поэзии, которая охватила бы весь круг проблем, интересующих современное человечество, — изобразила бы человека, как точку пересечения плотского и духовного, природу и историю, человечество и мир. Естественно, что с такой точки зрения человек оказывался не единственным предметом изображения, но лишь частицей мироздания. После своих первых од, прославляющих отдельных лиц и частные случаи жизни и истории, Гюго все чаще обращается к историческим и легендарным образам-видениям. Человек оказывается частицей грандиозного исторического становления. В его судьбе отражены судьбы нации, от-

¹ Это «оживление вещей» было отмечено и современной критикой, даже враждебной. См. «Revue de Paris», 1831, т. 24, стр. 259 и статью Г. Планша о Гюго в «Revue des deux Mondes», 1838, т. 13 (7), стр. 756—757.

ражена нравственная идея, уходящая своими корнями в глубину веков или в законы природы. С другой стороны, поэзия Гюго, не утрачивая своей философской глубины, становится необычайно конкретной, наполняется материальными вещами. С первого взгляда могло бы показаться, что человек тонет в мире вещей, что он принесен им в жертву. «Два острова» (1825) и «Небесный огонь» (1828) свидетельствуют об этом пути, различными этапами которого являются «Ода к Колонне» (1827), «Джинны» и многие другие оды и восточные стихотворения. Та же тенденция — и в «Соборе Парижской богородицы». В сверкании красок, в блеске исторических перспектив, в жизни вещей человек утрачивает то место, которое он занимал в романах классического периода, он перестает быть всем и становится частью общего потока. Он как бы приравнивается к вещи — отсутствием свободной воли, зависимостью от окружающего, от закономерностей XV столетия. Человек является дополнением к вещам, так же как вещи являются дополнением к человеку. Критики, не привыкшие к такому взгляду и к такому искусству, утверждали, что в романе и вообще нет людей. К числу таких критиков принадлежал не только Г. Планш, представитель нового, «психологического» течения 30-х годов, но и Гете.¹

Люди, изображенные Гюго в его романе, как будто прикованы к вещам, определены ими, не свободны в своих страстях, влечениях, идеях. Их костюмы неотделимы от их психики. Они заключены в материальном мире, словно металл в руде. Животная природа в них столь тесно связана с нравственной, что как будто подавляет ее. Человек под руками Гюго словно стал вещью — такое впечатление должен был производить этот роман на современников, привыкших к «логике страстей» и к идеальным побуждениям традиционных героев. Этому впечатлению содействовала и дистанция между читателем и героем, которую устлавливают постоянные комментарии и пояснения автора.

Согласно идее исторической эволюции, люди и вещи у Гюго рассматриваются в их непрерывной динамике, в их движении «от камня к богу», — так формулирует он

¹ В письме к Цельтеру от 28 июня 1831 г. Цит. у Marcel Negro. Les écrivains français jugés par leurs contemporains, 1939, т. III, стр. 176. Сам Эрве присоединяется к этому мнению, как и многие современные критики.

эту мысль, распространенную еще в философии XVIII века. Показать близость человека к материальному миру нужно для того, чтобы раскрыть перспективы дальнейшего совершенствования. Это — человечество, еще только возникающее из феодально-теократического общества, построенного на принуждении, ввергнутого во власть необходимости. Необходимость воплощена во всем — в организации общественных отношений, в суде, в религии, в отношении человека к человеку. Насмешки толпы над истязаемым Квазимодо, ее неспособность проникнуть в психологию отшельника, замаливающего какие-то грехи, кастовая психология, мышление сплошными, нерасчлененными понятиями, подчинение традиции, невозможность выйти за пределы самого себя, — всюду, во всем крепостное состояние ума, торжество неразумного насилия. В этом отношении человек — во власти вещей и сам приближается к физиологическому организму, к животному, к вещи. Но в нем заключена способность к совершенствованию, нравственное начало, которое и является его человеческой сущностью. Это начало пробивается сквозь толщу варварских традиций, разрушает тюрьму феодализма, создает новые ценности и новые связи между людьми. Чтобы изобразить этот процесс, особенно бурно протекающий в XV веке, нужно было показать борьбу между необходимостью и свободой, между человеком-вещью и работающей в нем нравственной силой. В этом заключалась историческая концепция Гюго и основная идея романа, определившая собою особый метод изображения человека, всесторонний, включающий полярные противоположности и единый в своем принципиальном динамизме показ человека и эпохи.

Герои романа, люди XV столетия, заключают в себе динамизм истории, они живут в историческом процессе и являются его носителями. Поэтому при всем своем неповторимом историческом своеобразии они выходят за пределы эпохи. Стараясь показать, до чего они на нас похожи, Гюго вместе с тем обнажает их удивительное сходство с нами. Вальтер Скотт утверждал, что если нравы отдаленных или сравнительно недавних эпох были другие, то страсти оставались всегда одни и те же. Гюго не стал бы повторять этой несколько устарелой мысли. Он знает, что и страсти в пятнадцатом веке были другие,

чем в девятнадцатом. Связь, соединяющая нас с людьми XV столетия, — не в одинаковых страстях, но в единстве исторического процесса, в преемственности эпох, в закономерном восхождении человечества, сквозь все возрождения и упадки, к вершинам нравственности и демократизма. Показать их несходство с нами в таких условиях — значит показать наше с ними родство. Зависимость их от среды и эпохи, объясняя их своеобразие, лишь подчеркивает их вечное содержание. «Люди до нас — это мы; люди одновременно с нами — это мы; люди после нас — это тоже мы», — писал Баланш в своей «Социальной палингенезии» (1827), превосходно выражая общий для всех прогрессивных историков взгляд. Историческая симпатия, чувство нравственной преемственности могут возникнуть лишь на этой основе.

Если некоторые критики упрекали Гюго за овеществление человека, то другие находили, что его герои слишком современны, и на этом основании отказывали им в какой бы то ни было правдивости. Очевидно, ни то, ни другое не верно. Задача была двойная и единая: показать своеобразие, с тем чтобы утвердить единство. Пропавшая, прорытая Гюго между героями и читателем, тут же и преодолевалась. Несмотря на это историческое пространство, они гораздо ближе к нам, чем кажется. Через эту пропасть можно протянуть руку. Создать это ощущение отдаленности и вместе с тем близости значило говорить о единстве исторического процесса, о непрерывной борьбе за будущее, о непреодолимом развитии демократизма и свободы.

Босоногая Эсмеральда, танцующая на средневековой площади, прodelывающая фокусы со своей козой, живущая во Дворе чудес и поющая испанские песни, — это XV век, но ее любовь к Фебу, ее способность принести в жертву все ради этой любви, ее отвращение к монаху и даже то органическое, светлое веселье, которым звучат ее средневековые песни, — это то доброе, не «вечно женственное», но вечно человеческое начало, которое протестует против феодализма и которому принадлежит будущее.

В борьбе, происходящей в душе его героев, Гюго находит тот человеческий субстрат, который создает постоянство исторического процесса, единство развития. Клод Фролло в своем мраке и в своих страданиях, Квазимодо в своем уродстве и своей верности, Гренгуар

в своем улыбающемся стоицизме и Эсмеральда в своей любви — все это одинаково исторично и одинаково «современно». Трюаны пятнадцатого века не существуют в девятнадцатом, но человеческое содержание этих образов, делающее их живыми и действенными, свидетельствует о том, что нити симпатии и тождества, как выражались в эпоху Гюго, связывали и их с будущим — как в их безобразии, так и в их красоте.

«Собор Парижской богородицы» вызвал необычайные восторги, о чем свидетельствовали бесчисленные статьи и отзывы в прессе и множество подражаний. Вскоре роман был переведен на многие европейские языки и стал одним из самых знаменитых произведений эпохи.¹

Гюго задумывал и другие исторические романы — в частности, долго интриговавший читателей и поклонников роман «Кикангронь» («Quiquengrogne»), который в течение нескольких лет рекламировался каталогами издательских фирм Шарля Гослена и Эжена Рандюэля.² В письме к Шарлю Гослену, напечатанном в проспекте издательства, Гюго характеризовал «Кикангронь», как продолжение «Собора»: «Собор Парижской богородицы» — это церковь; «Кикангронь» — замок. Военная архитектура после архитектуры религиозной: в «Соборе» я особенное внимание уделял религиозной стороне средневековья; в «Кикангронь» я особенное внимание уделяю его феодальной стороне.³

¹ В России роман произвел, пожалуй, не меньшее впечатление, чем во Франции. Об откликах на творчество Гюго в России см. М. П. Алексеев. Виктор Гюго и его русские знакомства. — «Литературное наследство», № 31—32, 1937; И. Я. Айзеншток. Французские писатели в оценках русской культуры. — «Литературное наследство», № 33—34, 1939; И. Г. Ямпольский. Неизданное письмо И. И. Панаева о Викторе Гюго. — «Сборник Государственной Публичной библиотеки имени М. Е. Салтыкова-Щедрина», в. III, 1955.

² См. Philibert Audebrand. Mémoires d'un passant, 1893, гл. IV.

³ Под названием «Qui qu'en grogne» известна башня Бурбон-Ларшамбо, один из древнейших во Франции памятников средневековой военной архитектуры. «Qui qu'en grogne, tel est mon plaisir» («Кто бы ни возражал, такова моя воля») — старинный девиз Бурбонов.

Однако ни этот, ни другие замыслы такого же рода не были осуществлены. К историческому роману Гюго вернулся только через тридцать лет, уже в совсем другую эпоху. «Собор Парижской богородицы» остался последним значительным явлением жанра. Это был великолепный закат, блистательное завершение краткой, но насыщенной истории французского исторического романа эпохи романтизма.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

1

Если определять исторический роман как повествование о событиях прошлого, то придется с одинаковым правом причислить к этому жанру и «Киропедию» Ксенофонта, и «Ругон-Маккаров» Золя. В 1820-е годы во Франции возникает исторический роман особого типа, тесно связанный с проблематикой общественной жизни, задачами исторического становления, философией и наукой эпохи. Этот исторический роман вырастает в особый жанр, который было бы чрезвычайно трудно определить одними формальными признаками. Чтобы понять его основные, органические особенности, нужно рассматривать его в самых широких связях со всей проблематикой эпохи. Видеть в нем некое «продолжение» исторического романа XVIII века значит не заметить его нового качества, той специфики, которая составляет его сущность и делает его значительным и ярким литературным новообразованием.

Мыслители и романисты, создавшие новую историографию и исторический роман, обращая свои взоры назад, в прошлое, пытались осознать события, происходившие в течение последнего тридцатилетия, и оправдать историческое существование своего поколения. Исторический труд для них явился средством самоопределения.

Обусловленный общественным и идеологическим процессом эпохи, французский исторический роман возник при мощном воздействии Вальтера Скотта. Конечно, можно утверждать, что французские писатели могли бы обойтись и без посторонней помощи и что Скотт был тут вовсе не обязателен. Однако это влияние — очевидный исторический факт, и его приходится включить в сумму причин,

определивших появление жанра во всей его исторической конкретности.

В 1810-е годы Франция в значительной мере утратила тот литературный престиж, который она имела в течение XVII и XVIII веков. Военный разгром и национальные движения, которые начались в Европе во время Империи, еще больше дискредитировали французскую литературу не только в международном плане, но и внутри страны, среди французских читателей. Начинающийся романтизм подверг беспощадной критике ценности, которые так долго считались абсолютными. Началась ориентация на иностранные литературы. Это была попытка найти в зарубежной культуре то, чего, казалось, не хватало французскому рационалистическому классицизму. Зарубежные критики, противопоставлявшие классическим традициям свои национальные эстетические идеалы, боролись с французской культурной гегемонией, как армии Европы сражались с войсками Империи. Казалось, Франция была разгромлена и на культурном фронте так же, как на фронте военном. Но этот разгром в действительности был залогом новой победы французской культуры.

Англия была политическим врагом Франции, но английская литература оказала французской литературе неоценимую помощь. Шекспир и Вальтер Скотт способствовали возрождению французской художественной культуры, которая вновь приобрела огромное интернациональное значение.

Творчество Вальтера Скотта стало одним из важных факторов французского литературного развития. Это влияние является блестящим примером международной творческой взаимопомощи. Необычайно мощное, интенсивное и глубокое, оно не лишило французскую литературу ее национального своеобразия. Напротив, оно стимулировало ее живые силы и способствовало развитию тех специфических особенностей, которые отличают французский романтизм от других романтизмов Европы. Да иначе и быть не могло.

Если мы будем рассматривать культурное общение народов не как борьбу на уничтожение, а как сотрудничество и взаимопомощь, то и иностранное литературное влияние окажется не вытеснением и поглощением одной, более слабой литературы другой, более силь-

ной, а необходимым условием развития каждой национальной литературы, условием, без которого невозможны ни взаимопонимание наций, ни их совместная борьба за ценности, общие всему человечеству.

То, что мы называем «влиянием Вальтер Скотта», в действительности было завоеванием французской литературы, которое потребовало огромных творческих усилий целого поколения и привело к великим художественным результатам.

Вчитаемся в статьи, говорившие о Вальтер Скотте, и в романы, воспроизводившие его «манеру», и мы поймем, сколько самостоятельности и смелого новаторства, сколько творчества было в этом так называемом «подражании». Усвоить художественное произведение значит осмыслить его, а этот процесс неотделим от осмысления больших пластов действительности, от перестройки мировоззрения, от идеологического творчества в самом полном смысле этого слова. Величайшие писатели двадцатых годов испытывали на себе влияние Вальтер Скотта — и создали романы, блещущие захватывающим творческим своеобразием. Влияние Скотта оказывалось вместе с тем и борьбой со Скоттом. Каждый автор исторических романов, продолжая своего учителя, исправлял его, заново разрешал поставленные им задачи, так сказать, перестраивал то, что построил «шотландский волшебник».

Романы Виньи, Бальзака, Мериме, Гюго, многих других неразрывно связаны с творчеством Скотта и друг с другом — и удивительно несхожи в самых глубоких, самых существенных своих особенностях, начиная от почти доктринерского «Сен-Мара» и кончая столь уже демократическим «Собором Парижской богородицы». Вот почему трудно говорить о «поэтике» исторического романа эпохи романтизма, вот почему и сами романтики отвергали слишком строгую регламентацию творчества, «правила» и «поэтики», как понятия, придуманные классическими «педантами» и противоречащие самому духу художественного творчества.

Можно ли объяснить это своеобразие особым «гением» каждого данного писателя? Следует ли для объяснения непонятных явлений допускать в историческую науку понятие, предполагающее некую непостижимость? Не лучше ли постараться в меру сил объяснить это своеобра-

ние историческими данными — мышлением и тенденциями эпохи и данной общественной группы, идеологией, суммой традиций, задачами, стоявшими перед художником, его замыслом и многими другими, большими и малыми, в каждом данном случае различными причинами?

Исторический роман не мог возникнуть без новой историографии, у которой он заимствовал и представления об историческом процессе вообще, и методы исследования, и принципы изложения. Но, с другой стороны, и романтическая историография не могла возникнуть без исторического романа. Новая историческая наука еще раз — хотя совсем иначе, чем это было у Сен-Реаля или Вольтера, — обнаружила тесную связь между научным исследованием и художественным творчеством. Разрабатывая свой метод исследования, который позволил бы разгадать подлинное содержание эпохи, тайну прошлого, историческая наука должна была обратиться к вымыслу. Романист Вальтер Скотт был историком, историк Дюгайян был фантазером. Выдумывал не Скотт, а Дюгайян. Чтобы воспроизвести дух, нужно оторваться от буквы, воспарить над ней. Обнаружив эту истину, усвоив метод и искусство исторической интуиции, «перевоплощения», требовавшего способностей в той же мере художественных, как и «антикварных», французские историки 20-х годов создали ряд замечательных памятников новой исторической науки.

2

В 1829—1830 годы французский исторический роман переживал кризис. Совсем еще недавно французские читатели познакомились с новыми великолепными романами Вальтер Скотта, и один за другим выходили лучшие произведения этого жанра: «Последний шуан», «Хроника времен Карла IX», «Собор Парижской богородицы», нашумевшие романы Поля Лакруа, Альфонса Руайе и многих других. Очевидно, перелом произошел не из-за отсутствия шедевров, а оттого, что общественные интересы шли в другом направлении. Момент был слишком острый для философско-исторических созерцаний, а в политических дискуссиях историческая аргументация казалась малоактуальной. Революционная ситуация тре-

бовала других методов борьбы: на смену толстым доктринарским брошюрам-трактатам пришла газетная статья. В начале 1830 года Тьером и А. Каррелем была создана газета «National», самым своим названием противопоставленная таким газетам, как «Journal des Débats» и «Constitutionnel», — словно время дискуссий и конституционных размышлений закончилось и наступила пора все-народных, национальных акций.

В такой момент непосредственное изучение современности казалось более необходимым, чем картины прошлого, как бы они ни были великолепны. Вместе с развитием современной темы начинается все более глубокая и вместе с тем придирчивая критика исторического романа, — свидетельство того, что интересы, вызвавшие к жизни этот жанр, уже иссякли.

Исторические романы, выпускавшиеся на книжный рынок в последние годы Реставрации, были, казалось, построены по одному шаблону. То, что прежде вызывало интерес, теперь стало раздражать. Многое в историческом романе воспринималось как чисто готический и «страшный» элемент, заглушающий его серьезные художественные и исторические достоинства. Философия, политика, история, поэзия требуют размышлений и изучения, писал Сен-Марк Жирарден, раздраженный этим готическим элементом, но скандальные и страшные приключения понятны всем и каждому.¹ Нельзя так низко угождать неприятельному читателю и не следует так уж откровенно заимствовать у Скотта его сюжеты, приемы и героев — это ведь то же подражательство, которым грешила старая классическая школа, утверждал Ремюза.²

Из всех литературных новшеств, писал Низар, исторический роман первым оправдал себя, создав шедевры. «Чтобы не потерять завоеванного им положения, он не должен полагаться на успех; только успех может убить исторический роман», так как, заранее уверенные в благосклонном приеме, романисты работают наспех и печатают плохие произведения.³

«Насколько я люблю романы сэра Вальтера Скотта, настолько же я боюсь его подражателей, — говорил Сен-Марк Жирарден. — Теперь нет такого молодого автора, который бы не написал своего исторического романа, — совсем как прежде писали обязательную трагедию в классе риторики. Потому-то теперь написать исторический роман так же легко, как прежде было легко написать трагедию. Образчик налицо, остается только скопировать его. Теперь для исторического романа существуют санкционированные персонажи, установленные роли, есть даже свои законы, которые можно было бы изложить в виде кодекса». И Сен-Марк Жирарден формулирует эти законы, довольно четко рисующие положение исторического романа в последние годы Реставрации:

«Статья 1. В историческом романе герой должен быть личностью незначительной. Героиня также может обойтись без характера.

Статья 2. Следует наделять ваших злодеев какой-нибудь странной добродетелью, а порядочных людей — каким-нибудь необыкновенным и смешным качеством.

Статья 3. Непременно должен быть какой-нибудь персонаж из низших слоев общества; он должен обладать большими достоинствами.

Статья 4. Вы непременно должны иметь какого-нибудь сумасшедшего или сумасшедшую, которые от времени до времени произносят таинственные фразы.

Статья 5. Вы постоянно будете сочетать смешное с трагическим, а так как не всегда легко придумать что-нибудь смешное... то наделите одного из своих персонажей каким-нибудь словом или жестом и ежеминутно повторяйте это слово или жест, так как в историческом романе подлинным источником комического является карикатура.

Статья 6. Чтобы убедить читателя в том, что вы изображаете нравы отдаленной эпохи, искажите нравы вашего собственного времени.

Статья 7. Примешайте к языку вашего времени какие-нибудь выражения, заимствованные из старой хроники или из наречия...

Такова поэтика исторического романа. Стоит только последовать этим правилам, и исторический роман ока-

¹ «Journal des Débats», 4 декабря 1829, стр. 2.

² Cp. Ch. de Rémusat. De la poésie anglaise et de la poésie allemande (1827), в кн.: «Passé et présent», т. I, стр. 321.

³ Третья статья Низара о Купере («Journal des Débats», 12 ноября 1828, стр. 3).

жется таким же произведением техники, каким после Вольтера стала трагедия».¹

Эта механизация творчества, шаблоны, которыми пользовались романисты, набившие себе руку в своем ремесле, весьма смущали критику. «Бездарные писатели... — писал Шарль Маньен, — воображают, что они создадут роман в духе Вальтер Скотта или драму в духе Шиллера, если свалят в одну кучу королеву, разбойника, алхимика, пещеру, лабораторию, отшельника, похищение, воровство, склянку с ядом, предсмертную исповедь, погребение, проклятие, бунт, суд, магическое заклинание, пьяную оргию и т. д».²

О том же писал Анри Патен: подражатели заимствовали у Вальтер Скотта некую схему и пишут по ней бесчисленные и однообразные романы. Необычайное, фантастическое, неправдоподобное также имеет свои правила и свою рутину. «Теперь в каждом художественном произведении можно найти: 1) таинственный персонаж, ничего, безумца или колдуна, хранителя тайны, который раскроет ее в развязке романа; 2) какого-нибудь сумасброда, который должен все время мешать действию своим неуместным вмешательством и посреди всяческих ужасов смешить читателя, контрастируя с главным действием... 3) между этими двумя актерами должен быть некий нейтральный наблюдатель, бесстрастный судья, волею событий попавший в круговорот противоречивых страстей, интересов и убеждений. Подробное описание места действия и героев и бесконечные диалоги могут легко растянуть самый простой, самый короткий, иногда совершенно бессодержательный сюжет, — и вот вам готовый рецепт для воображения, которое он может, в случае надобности, и заменить».³

Впрочем, Сен-Марк Жирарден, Шарль Маньен, Де-зире Низар и Анри Патен все еще были убежденными сторонниками романтизма и исторического романа в частности. Но последователи Скотта изрядно опустошили

созданный им жанр и сделали из него нечто совершенно иное — какую-то мрачную карикатуру. Сохранив те же мотивы, тот же остов, они наполнили его содержанием, которое не могло удовлетворить читателей, интересовавшихся не «скандалами и ужасами», а живой картиной человеческих страстей и исторического развития. Под руками подражателей и под давлением обстоятельств исторический роман явно вымирал. В скором времени начнутся нападки и на самого «волшебника»: в его новых романах критики обнаружат признаки творческой усталости, следы постоянной спешки, элементы мелодрамы, повторения уже использованных мотивов. Наконец, в марте 1830 года Стендаль, когда-то сильно увлекавшийся Скоттом, совершит нечто, невозможное еще несколько лет тому назад: противопоставив роман мадам де Лафайет «Принцесса Клевская» творчеству Скотта, он отдаст предпочтение первому и заявит, что самый жанр исторического романа должен уступить место роману психологическому.¹ Эта статья, напечатанная в недавно учрежденной газете «National», была первой ласточкой; после Июльской революции слава Вальтер Скотта меркнет и созданный им жанр быстро оттесняется на задний план другими, более актуальными формами литературного творчества.

8

В истории французской культуры исторический роман сыграл немалую роль. Он расширил исторический кругозор французского читателя, прежде мало интересовавшегося тем, что лежало за пределами его страны и его времени. Исторический роман словно распахнул окна на все четыре стороны света: страны незнакомые и страны очень известные, но теперь представшие в совсем новом виде, убедили французского читателя в относительности его собственной культуры, нравственных навыков и бытовых представлений. За стенами дома раскрылся широкий, еще не освоенный, свежий мир. Но, может быть, еще более важным и удивительным в историческом романе

¹ Статья о романе Софи Ге «Теобальд. Эпизод из русской войны» («Journal des Débats», 5 сентября 1828, стр. 3).

² Статья о драме Ф. Сулье «Христина в Фонтенбло» («Globe», 17 октября 1829, стр. 660).

³ Статья о романах Цюкке («Revue Encyclopédique», 1829, т. 41, стр. 700).

¹ Стендаль. Вальтер Скотт и «Принцесса Клевская». — Собр. соч., т. IX.

было ощущение исторической глубины жизни, динамическое представление об обществе, идея развития, представлявшая во множестве незабываемых картин, идея единства человечества и мировой солидарности, проявляющаяся в смене поколений и цивилизаций. Исторический роман ввел в литературу новые эмоции, связанные с философско-историческими размышлениями, и тем самым обогатил художественные и воспитательные возможности французской литературы.

Исторический роман изменил старые представления о человеке и обществе. Личность, в эпоху «естественного человека» так часто противопоставлявшаяся обществу, слилась с обществом, ушла в него всеми своими корнями, словно растение в почву, без которой оно немислимо. Личное влечение, идея или страсть, как бы они ни были революционны или индивидуальны, оказывались результатом исторического развития и отвечали тем или иным общественным потребностям или идеалам. Читателю исторического романа мир представал как грандиозное единство разнообразных, вечно работающих сил и непрерывно меняющихся качеств.

Однако, тесно связав личность с обществом, романтики ни в коей мере не растворяли индивидуума в коллективе, предоставляя личности право на нравственную свободу. Их исторический детерминизм не переходил в фатализм, в котором их часто упрекали. Индивидуум воздействует на общество и участвует в историческом процессе. Каково это участие? Какова роль личности в этом закономерном движении к будущему? Это проблема исторической ответственности личности, проблема нравственная.

«Естественный человек», живущий в своем лесном одиночестве, действует, как велит ему его непосредственное чувство, которое является его добродетелью и заменяет ему нравственность. С исчезновением «естественного человека» все чрезвычайно усложнилось, так как апелляция к «непосредственному» чувству теперь оказалась невозможной.

В историческом романе тесно переплелись проблема политическая и проблема нравственная именно потому, что исторический роман должен был не только воссоздать прошлое, но и указать пути дальнейшего общественного развития. Закономерность этого развития оказывается

вместе с тем и нравственным предписанием, потому что справедливость является конечной целью человечества, так же как и человека. Вот почему исторический роман 20-х годов, изображая широкие картины социальных потрясений и закономерные столкновения эпох, всегда был озабочен нравственным поведением своих героев, — не только как частных лиц, но и как участников событий, как деятелей, глубоко чувствующих свою ответственность перед историей. Эта идея должна была сыграть немалую воспитательную роль в эпоху конституционной монархии, когда оживленно дебатировались вопросы политической нравственности и вырабатывались точки зрения на задачи и тактику политической борьбы.

В ломке старых традиций, вызванной Июльской революцией, французская литература сохранила многое, что было создано и разработано историческим романом.

Прежде всего, напряженной жизнью продолжал жить собственно исторический роман, отошедший на второй план и не вызывавший, как в былое время, ни споров, ни восторгов. Этот роман развивался в двух направлениях: одно вело к роману приключений на условно-историческом фоне, другое характеризовалось археологическими интересами, поражая читателей странными законами, обрядами, обычаями, костюмами далекого и недавнего прошлого. Блестящим представителем первого направления был Александр Дюма, начавший бесконечный ряд своих исторических романов «Изабеллой Баварской» (1836); не менее характерным представителем второго направления был Поль Лакруа, уже с конца 20-х годов печатавшийся под псевдонимом Жакоба-Библиофила.

В тесной связи с историческим романом 20-х годов стоит и «философская» повесть, расцветающая пышным цветом в первой половине 30-х годов.

Исторический роман изображал идеологию тех или иных общественных групп, исторические силы, вступающие друг с другом в схватку в виде отдельных людей, представителей этих групп или сил. Маркиз де Монторан, Клод Фролло, Ришелье или Сен-Мар, сохраняя всю свою индивидуальность, приобретали в то же время символический смысл. В «философской» повести 30-х годов этот символизм получил дальнейшее развитие, ориентируясь на «Фауста» Гете и «Каина» Байрона. В этой повести,

действие которой почти всегда происходит в далеком прошлом, герой, иногда исторический, символизирует общественные процессы или страсти, характерные для той или иной эпохи, и тем самым является предсказанием будущего. Эта трансформация исторического романа повторяет путь романтической историографии, которая, начав с Тьерри и Баранта, кончила «символической» и «мифологической» школой Мишле, Кине и Баланша.

«Философская», или «символическая», повесть потеряла свою актуальность уже к середине 30-х годов. Несравненно большее значение получил роман из современной жизни, пришедший на смену историческому роману.

В 1820-е годы понятие исторического романа непрерывно эволюционировало. Первоначально жанровым признаком его были исторические персонажи, появлявшиеся на заднем плане действия и игравшие более или менее важную роль. Затем особое внимание привлекли нравы, местный колорит. Наконец, заинтересовала более трудная проблема — самый исторический процесс, «перспективы», «движение эпохи». Характеристика исторических персонажей, их портрет, их историческая роль оказываются наименее интересными, исторический роман все более утрачивает свою историческую в узком смысле слова специфику и становится «романом нравов». Таким образом, по своей общей проблематике он словно приближается к роману из современной жизни, также интересующемуся по преимуществу нравами и характером эпохи.

В самом деле, роман из современной жизни можно считать в известном смысле продолжением исторического романа, у которого он заимствовал и основные художественные интересы и даже метод анализа действительности. Это было то же тщательное исследование эпохи в ее основных особенностях, в ее противоречиях и проблемах, то же кропотливое воспроизведение нравов, домов, костюмов и мод, то же изучение «проклятых вопросов», мучающих совестливых молодых людей, тот же историзм, рассматривающий современность как результат прошлого и переход к будущему, и та же попытка рассматривать нравственные особенности современников как следствие глубоких общественных причин. Таким образом, основные завоевания исторического романа, то, что особенно ценили в нем современники, писатели и критики, сохрани-

лись не в собственно историческом романе, а в романе из современной жизни, ставшем ведущим жанром XIX века. Многие важные проблемы, впервые поставленные историческим романом, являлись главным предметом всех дискуссий, теоретических трактатов и литературных манифестов в течение почти всего столетия. Они перешли даже к натуралистам, принципиально отвергавшим исторический роман и с насмешкой отзывавшимся о его великих мастерах.

Даже те писатели и школы, которые решительно противопоставляли роман из современной жизни роману историческому, рассматривали современность как исторический процесс, пытались понять ее как результат прошлого. Может быть, поэтому они изображали в своих произведениях не сегодняшний, а вчерашний день. «Человеческая комедия» Бальзака, возникавшая в 30—40-е годы, в значительной своей части изображает эпоху Реставрации. Действие «Мадам Бовари» Флобера, написанной в период Империи, происходит при Июльской монархии, так же как и действие «Воспитания чувств», написанного накануне Парижской коммуны. «Отверженные» Виктора Гюго начинают повествование с эпохи Реставрации. То же нужно сказать о многих романах Жорж Санд, о всей серии «Ругон-Маккаров» Золя, не говоря уже о романах Пруста или Роже Мартен дю Гара. Это свидетельствует о том, как глубоко французская литература усвоила историзм, впервые разработанный историческим романом, как остро ощущает она историческое время и каким динамизмом в ее восприятии оказывается это неопределенное понятие таинственной, вечно исчезающей, неуловимой современности.

Общее недоверие к историческому роману, все более возрастающее начиная с 30-х годов и вплоть до последнего времени, распространилось и на лучшие образцы исторического романа 20-х годов. На Западе редкий критик пройдет мимо них, не сказав неодобрительного слова, не пожалев о «заблуждениях», о «ложных принципах» и «ложном жанре». В результате литературный процесс первой трети XIX века предстает в значительном искажении, а из литературного наследия выпадают огромные ценности,

которые могли бы принести пользу еще многим поколениям читателей. Все же и до сих пор основной читательской средой романтического исторического романа является юношество, может быть наиболее полно и правильно воспринимающее эти несколько померкшие шедевры. Впрочем, постоянно переиздающиеся у нас русские переводы лучших из этих романов заставляют предполагать, что и взрослый наш читатель проявляет к ним немалый интерес. И это только справедливо. Более внимательное чтение, более строгое исследование откроют за старомодными особенностями исторического романа эпохи романтизма полноту общественных и эстетических качеств, которые обеспечат ему широкое и плодотворное участие в современной художественной жизни.